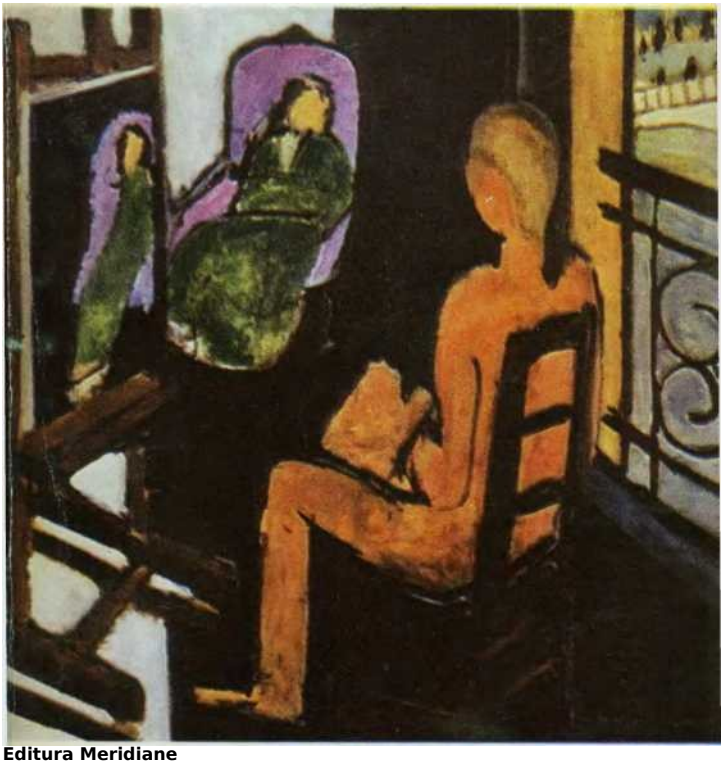
pictori despre pictură



Editura Meridiane

PAINTERS ON PAINTING selected and edited by Eric Protter © Eric Protter, 1963 Publicat cu permisiunea ed. Grosset & Dunlap Inc.,

New York
Toate drepturile asupra prezentei ediţii în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane

pictori despre pictură

Texte alese şi adnotate de ERIC PROTTER
Traducere din lim^ba engleză şi întregire cu texte ale unor artişti români de ŞTEFAN STOENESCU

Prefaţa de ANDREI PLEŞU

EDITURA MERIDIANE BUCUREŞTI, 1972
Pe coperta I : H. MATtSSE – ***Pictorul in atelier*** **Pe coperta IV : W. HOGARTH –** ***Autoportret la şevalet***

Părinţilor mei

Deşi mulţi pictori mari au scris anume despre subiectul picturii într-o formă sau alta (jurnale, tratate, caiete de note, scrisori etc.), există alţii a căror moştenire literară, dacă au lăsat într-adevăr una, s-a pierdut. Aşa se explică prezenţa unor fragmente din Vasari, Pacheco, Ridolfi etc. Dar evident, chiar

şi aceste includeri nu pot face din această carte o carte exhaustivă. Unele omisiuni sînt inevitabile întrucît este imposibil să se cuprindă întreaga lume a scrierilor despre pictură într-un singur volum.

Un alt considerent important de care s-a ţinut seamă în pregătirea acestei cărţi l-a constituit faptul că în multe din cazuri scrierile pictorilor constau numai din scrisori cu caracter personal, adesea nelegate direct de probleme teoretice ca atare. Am luat totuşi în considerare acele scrisori care se ocupau de starea de spirit a artistului sau constituiau indicii pentru climatul artistic în care a trăit acesta, socotindu-le importante pentru acel acces unic pe care îl oferă spre lumea artistului.

Selectarea pictorilor din secolul al douăzecelea, mai ales a pictorilor contemporani mai tineri – a fost extrem de dificilă şi este într-o oarecare măsură deschisă controverselor. Dorim să subliniem că principalul nostru criteriu l-a constituit includerea artiştilor care au exprimat multe puncte de vedere diferite. Sarcina întocmirii unei antologii de acest gen implică în mod necesar ajutorul şi colaborarea multor oameni şi organizaţii.

Dorim să mulţumim acelor artişti care au scris profesiuni de credinţă special pentru această carte. Mulţumirile noastre recunoscătoare pentru sprijinul acordat se îndreaptă de asemenea către personalul Bibliotecii publice din New York, Bibliotecii Congresului şi Bibliotecii Universităţii din New York. O menţiune specială se cuvine aci D-lui Len Fox de la Biblioteca Universtiăţii din New York pentru sprijinul său competent şi nepreţuit.

În fine autorul doreşte să-i mulţumească D-lui George Mandel pentru ajutorul primit în realizarea unor anumite porţiuni din cartea de faţă.

Pentru unele texte din volum referitoare la artişti străini s-au folosit traducerile existente în limba română şi anume :

GIORGIO VASARI :

Despre pictură, **în volumul : *Vieţile pictorilor, sculptorilor şi arhitecţilor,* traducere de Şt. Crudu, 2 voi, ed. Meridiane, 1962.**

LEON B ATU STA ALBERTI :

Despre pictură, **traducere de George Lăzărescu, ed. Meridiane, 1969**

LEONARDO da VINCI :

Tratatul despre pictură, **traducere de V. G. Paleolog, ed. Meridiane, 1971**

ALBRECHT DDRER :

Hrana ucenicului pictor, **traducere de Nicolae Reiter, ed. Meridiane, 1970**

EUGENE FROMENTIN :

Maeştrii de odinioară, **traducere de Modest Morariu, ed. Meridiane, 1969**

^ $ ţ

P. P. ***Rubens, pictor şi diplomat,*** **traducere de Eugen B. Marian, ed. Meridiane, 1970**

Pentru textele artiştilor români sau referitoare la aceştia, cînd nu există o altă specificare, s-au folosit următoarele volume :

* * *

Mărturii despre Grigorescu, **editate de Ionel Jianu şi V. Beneş, ed Meridiane, 1959**

RADU BOGDAN :

Ion Andreescu, **vol. I, ed. Meridiane, 19G9**

* * *

Mărturii despre Luchian, **antologie de Marin Miha- lache, ed. Meridiane, 1966**

THEODOR PALLADY :

Jurnal**, traducere din limba franceză de Paul G. Dinopol, ed. Meridiane, 1966**

FRANCISC ŞIRATO :

încercări critice, **antologie de Petre Oprea, ed. Meridiane, 1967**

N. TON|TZA :

Scrieri despre artă, **culegere de texte de Raoul Şorban, ed. Meridiane, 1964**

MARIUS BUNESCU :

înseninările unui pictor, ed. Meridiane, 1965 CAMIL

RESSU :
însemnări**, ed. Meridiane, 1967**

Cu aprobarea autorului, s-au scos din volum în genere, textele care nu aparţineau artiştilor respectivi înşişi, ci altora despre aceştia.

CUVÎNT ÎNAINTE

Ca să te pot vedea, vorbeşte 1
(G. G. LICHTENBERG, Aforisme)

I

În mod obişnuit, nu pretindem pictorilor o altă elocvenţă decît aceea care iradiază din bogata tăcere a imaginilor. ..Pictorul nu trebuie să mediteze decît cu pensula în mînă" – era de părere Balzac. Cuvîntul e destinat, aşadar, să rămînă unealta scriitorilor şi a filozofilor, întrucît el are mai curînd trimitere spre concept decît spre lumea văzută. Despre cele văzute ne vorbesc imaginile. Acestea da, acestea sînt uneltele pictorilor. Iar cînd un pictor se simte ispitit să anexeze tablourilor sale o suită de discursuri teoretice, îl suspectăm de o anume neputinţă : neputinţa de a se exprima întreg prin mijloacele artei sale. Jigniţi, parcă, de o asemenea interdicţie, pictorii nu întîrzie să-şi ia revanşa. Dacă într-adevăr – spun ei – între cuvînt şi imagine e o definitivă incompatibilitate, atunci nu numai nouă, dar cu atît mai mult scriitorilor şi criticilor înşişi le e interzis comentariul. „Toţi criticii sînt inutili şi dăunători !" proclamă Umberto Boccioni. „În artă nu există decît un singur lucru de valoare : acela care nu poate fi explicat" – subliniază cu înţelepciune Georges Braque. Şi în alt loc : „Un pictor nu este niciodată înţeles ; în cel mai fericit caz este acceptat". Renoir e la fel de sceptic în privinţa necesităţii criticii. Pentru el, arta cu adevărat mare este „indescriptibilă".

Literatorii reacţionează felurit la asemenea provocări. Unii le întăresc ca fiind justificate. August Strindberg vorbeşte de detaşarea de „gîde" cu care criticul îşi face, adesea, meseria. Eric Protter, autorul antologiei pe care o prefaţăm, aminteşte şi el de aroganţa şi opacitatea criticii oficiale, capabilă să înţeleagă numai ceea ce vrea să înţeleagă. Paul Valéry îşi cere scuze : „On doit toujours s'excuser de parler peinture !" Şi totuşi, un pictor, André Lhote, pune pe foaia de titlu a uneia din cărţile sale, incendiarul îndemn : „Parlons peinture !" Apărută de

eurînd în româneşte, cartea aceasta conţine un studiu despre „necesitatea teoreticului", a cărui lectură conduce la cîteva lămuritoare precizări. Lhote se declară răspicat împotriva legendei pictorului „rumegător", născut în jurul grupului de la Bar bizon. Pe calea misterioasă a instinctului creator, teoria e chemată să înscrie indispensabile „puncte de reper". După beţia plăsmuirii urmează în chip necesar o

ordonatoare luciditate. Pictorul recurge aşadar la cuvînt pentru „a-şi veni în fire", pentru a intra în posesia conştientă a „descoperirilor sale plastice". E drept, se cere comentariului autentic să se producă *după* actul creator. întreprins a priori, el devine idee preconceptuă şi falsifică desfăşurarea înfăptuirii artistice. „Suprema nenorocire – ne avertiza şi Leonardo da Vinci – este ca teoria să depăşească opera". Cînd însă acest lucru nu se întîmplă, cînd – după cuvîntul lui Vasari – „teoria şi practica ajung din întîmplare să fie, în chip fericit, îmbinate în aceeaşi persoană, nimic nu poate fi mai potrivit vieţii şi vocaţiei artiştilor".

În definitiv, a interzice unui artist să scrie, echivalează întrucîtva cu a-i interzice să gîndească. Or, – ne asigură Fromentin în deplină cunoştinţă de cauză – „există în pictor un om care gîndeşte, şi în fiecare din lucrările sale există o concepţie". Şi dacă admitem că imaginea are – în cîmpul vizualităţii – aceeaşi autoritate pe care o are conceptul în cîmpul gîndirii, de ce n-am accepta că şi ea, asemeni conceptului, poate fi exprimată prin cuvînt. Orice este, de altfel, reductibil la cuvînt şi *perfectibil* prin cuvînt. E ridicol să facem din el apanajul unei bresle anumite cînd, de fapt, el face parte din definiţia speciei noastre. „Artiştii care nu pot deschide gura – spune cu oarecare brutalitate Bazon Brock – sînt doar maimuţe capabile să-şi folosească mîinile". Există oameni care nu fac pictură, dar nu există oameni (în afara patologiei) care să nu uzeze de cuvînt. Cuvîntul este însăşi marca umanităţii noastre : el ne dă prilejul de a dirija realul înspre rotunjirea ideii şi a-l integra astfel unei noi ordini, a spiritului, care ne aparţine în exclusivitate. Căci cuvîntul nu e doar constatativ. El este creator. Comentînd lucrurile, el le *re-înjiin- ţează* şi iată de ce, departe de a încerca să substituie imaginea, sau s-o compromită, el nu face decît să o încununeze. Putem fi siguri că tăcerea imaginii devine cu atît mai preţioasă, cînd în jurul ei cuvîntul îşi ţese muzica.

Pictorii trebuiesc lăsaţi, prin urmare, să vorbească Desigur, ei nu trebuiesc *obligaţi* să vorbească. Cînd o fac, îi vom asculta, cînd nu, ne vom mulţumi să privim. Dar să ni se îngăduie atunci şi nouă, „celor din afară", să vorbim despre lucrurile pe care le privim şi nu pentru a da explicaţii sau pentru a face clasificări ci, pur şi simplu, pentru a ne manifesta, prin cuvînt, disponibilitatea faţă de forme,

pentru a povesti lumii în ce fel formele respective germinează in noi. Tolerînd deci vocaţia literar-este- tică a unor artişti, le cerem şi lor să ne-o tolereze pe a noastră. Dacă credem în incapacitatea cuvîntului de a epuiza imaginea, atunci ea este aceeaşi şi în scrierile pictorilor ca şi în ale teoreticienilor. Ba, uneori, adoptînd limbajul acestora din urmă, artiştii le preiau şi limitele. Etienne Souriau pomeneşte, în cartea sa ,,L'Avenir de l'esthétique" despre ideile estetice ale artiştilor ca fiind încă şi mai şubrede decît ale esteticienilor, întrucît, în loc să încerce o altă cale de interpretare decît ei, o adoptă pe aceeaşi, cu singura pretenţie de a o parcurge mai bine. Pe de altă parte, dacă credem în cuvînt şi îi simţim nevoia, sîntem la fel de îndreptăţiţi ca şi pictorii să îl folosim. Şi criticii trebuie lăsaţi să vorbească. De ce ? De ce să -vorbim la infinit —-'se întreabă .René Huÿghë în'introducerea cărţii sale'„Dialogue' avec'le visibile" – despre ceea ce există numai spre a fi contemplat ? Pentru că nu ştim încă să contemplăm lucrurile cu un ochi pur. Pentru că privim încă prin lentila deformatoare a deprinderilor noastre zilnice, a prejudecăţilor noastre. Cuvîntul vine, în această situaţie, să regăsească dincolo de „obstacolul rutinei", „drumul lucidităţii".

Teoria capătă astfel virtuţile unei adevărate instituţii de igienă optică. Nu e întîmplător, de altfel, că, în greceşte, „theorie" însemna şi „viziune", iar în limbajul lui Aristotel, a duce o „viaţă teoretică" (theoretikós bios) avea sensul lui „a duce o viaţă de spectator", a face din contemplaţie unica modalitate de existenţă. Aşadar, cînclva, teoria nu era decît o variantă a privirii, un alt fel de a fi al ei. Căci nici privirea nu e simplă vedere ; e pătrundere, e „vedere cu mintea" '(Pliniu), adică teorie. Putem bănui că Cézanne intuia acest sens al cuvîntului cînd spunea : „Totul este – şi mai ales în artă – teorie dezvoltată şi aplicată în contact cu natura".

Să considerăm, întru acestea, teoriile pictorilor cu toată veneraţia, căci ele sînt parte integrantă a fiinţei şi a artei lor. Nici mistica cea mai înaltă nu se poate dispensa de codul unei teologii. Ei bine, Jaeques Charpier are dreptate să spună că teologia artiştilor e alcătuită din ideile lor, după cum ritualul lor e meşteşugul. (L'art de la peinturc, Seghers, Verniers, 1957, p. 14).

II

Sarcina pe care şi-a asumat-o Eric Protter este, în chip vădit, dintre cele mai dificile. Şase secole de pictură nu sînt uşor de adunat într-o antologie. Cum recunoaşte autorul însuşi „unele omisiuni sînt inevitabile. Şi totuşi, lectura cărţii sale, plină de sugestii adesea neaşteptate, ne pune şi în faţa unor omisiuni, sau vicii de structură pe care avem motive să le considerăm evitabile. Şi dacă le vom semnala în rîndurile care urmează, nu o vom face pentru a submina utilitatea lucrării sau pentru a-l discredita pe autor, ci pentru a feri pe cititor de preluarea nepreveriită a unor false -• imagini despre materialul antologat.

Apreciem ca rezonabilă decizia lui Protter de a începe cu Renaşterea timpurie şi, în egală măsură, apreciem procedeul său de a recomanda personalitatea fiecărui artist prin medalioane critice concise şi, de cele mai multe ori, expresive, aparţinînd diverşilor specialişti. Nu ne deranjează nici că, mai ales în partea a doua a lucrării, aceste medalioane sînt extrase cu precădere din texte ale unor critici americani care nouă ne sînt mai puţin cunoscuţi. Se putea recurge, desigur, la nume mai sonore şi, poate, mai autorizate, dar – cel puţin pentru cititorul român – soluţia lui Protter nu e lipsită de interes. Altceva este cu adevărat discutabil. Aproape 40 de pictori antologiei sînt englezi şi, mai ales, americani. O asemenea selecţie ar putea crea o imagine disproporţionată asupra locului pe care îl ocupă în istoria picturii post- renascentiste, artiştii din Statele Unite. Protter are e drept, circumstanţe atenuante ; şi nu numai de ordin subiectiv (el însuşi este american). Centrele de şoc plastic inovator s-au deplasat, într-adevăr, în vremea din urmă, spre America. Şi totuşi, e puţin straniu să te vezi asaltat de Dickinson, Burchfield, Wyeth, Hasen, Rhoads, ş.a. şi să nu găseşti nici un rînd din Maurice Denis (foarte important pentru înţelegerea mişcării simboliste, autor al unei influente cărţi despre pictură), nici un rînd din Delaunay, fondator al „orfis- mului" plastic, dispunînd de un remarcabil ascendent în faţa lui Paul Klee, nici un rînd din pictorul teoretician André Lhote. Lipseşte de asemenea un text din Kirchner, autorul Cronicii Uniunii Artistice „Die Brücke". Din Dali – autor al unor spectaculoase pagini teoretice, e citat foarte puţin ; în schimb, rămîne loc suficient pentru Robert d'Arista. Se

putea, de asemenea, selecţiona mai abundent din Corot în dauna unui Georges Inness, din Paul Klee în dauna unui Robert Henri, din Braque în dauna unui Bellows. Unele prezenţe sînt absolut nejustificabile : Winslow Homer de pildă – cu totul nul din punct de vedere teoretic. Autorul e mai zgîrcit cu Constable decît cu Blake ; acesta din urmă dispune de un spaţiu pe care doar antipatica lui infatuare îl poate egala în anvergură. Ne putem de asemenea întreba ce caută Naum Gabo între pictorii acestei antologii. El nu s-a mani- íestat în primul rînd ca pictor, iar dacă textul său e necesar pentru definirea constructivismului, de ce n-ar fi fost necesar şi un text din Breton pentru suprarealism, sau unul din Tristan Tzara pentru dadaism ?

Anumite inadvertenţe se pot semnala şi în legătură cu epocile mai îndepărtate. Aşa de pildă, din scrierile lui Dürer, se puteau alege pasaje mai semnificative, în locul mercantilei sale corespondenţe cu Jacob Heller. Iar textul prin care este reprezentat, în cartea lui Protter, Lomazzo e departe de a da vreo indicaţie despre estetica manierismului. Există în Lomazzo pagini cu mult mai importante. Să mai observăm şi palida prezenţă în spaţiul lucrării a pictorilor flamando-olandezi.

Discutabil este şi criteriul care pare a fi stat la baza stabilirii succesiunii celei mai fireşti în care trebuiau aşezaţi artiştii. Eric Protter a ales unul întrucîtva exterior : data naşterii lor. Lipsa unui elementar criteriu stilistic, neglijarea afinităţilor de şcoală sau chiar de fond etnic, – duce, uneori, la o înseriere de nume, deconcertantă. Aşa, de pildă, triada G. Bellows, Boccioni, Braque. Pe Seurat, sîntem obişnuiţi să-l întîlnim, ca neoimpresionist, imediat după impresionism. El lucrează, în definitiv, în prelungirea acestui curent. în antologie, Seurat apare după post-impresio- nişti (Van Gogh, Gauguin), adică după aceia care procedează mai curînd prin reacţie la impresionism decît în prelungirea lui.

Să nu mergem însă cu observaţiile pînă la pedanterie. Dincolo de inadvertenţele amintite, cartea lui Protter rămîne un foarte bun instrument de lucru. Avem de învăţat ceva pînă şi din defectele ei. Cît despre calităţi, ele se vor impune de la bun început cititorului, cu titlu de evidenţă. Tocmai aceste calităţi au făcut posibile şi sumarele note de lectură care urmează.

La început, pictorii tăceau despre pictură, mulţumin- du-se – ca să zicem aşa – să facă neutre însemnări despre *pictare.* Cu alte cuvinte, nu despre arta de a picta scriau, ci, despre partea de meserie a acestei arte.: În textele lor, se. formulează, uneori cu rigori- farmaceutice, reţete de lucru, mai mult sau mai puţin eficiente. Scopul era o cit mai iluzionistă reprezentare a naturii, o cit mai reuşită aducere în plan a lumii tridimensionale. Evoluţia la care vom asista va începe cu acest stadiu pentru ca, încă din Renaşterea culminantă, să abandoneze, treptat, problemele de tehnologie pură pentru • a aborda fie probleme de estetică elementară, fie, în cele din urmă, probleme de filozofie. Artiştii încetează să se mai intereseze de perfecta reprezentare a lumii. Ceea ce doresc, este să o cunoască. Pentru aceasta, ei vor depăşi nivelul, rnai curînd derutant, al aparenţelor, pentru a-şi deschide drum spre cauza primă a fenomenelor, spre *principiul* lor („Vreau să cunosc principiul copacilor"

— va spune Delacroix). Ni se arată astfel, că arta contemporană nu e decît apogeul unei tradiţii de căutări al căror sens a fost definit încă din Renaştere. Istoria picturii europene nu e decît istoria unei tot mai îndrăzneţe transcenderi a naturii înspre un adevăr mai larg şi mai adînc decît ea. Mai larg, pentru că include şi infinitele complicaţii ale universului uman. Mai adînc, pentru că dincolo de frumuseţea *formelor,* caută *forţele* care le-au generat. Tot mai ambiţios, artistul îşi face un ţel din a concura înseşi aceste forţe. „Pictorul trebuie să caute *esenţa lucrurilor*" spunea Tiţian. „Pictura – pare să completeze Ridolfi în prima jumătate a secolului al XVII- lea, —este acea idee universală care închide în ea toate lucrurile universului. Şi întrucît obiectele naturale, datorită imperfecţiunii materialului lor, sînt pline de defecte, este ţelul unic al picturii să le readucă la *starea lor primară...."* (sublinierile ne aparţin). Klee ar fi putut subscrie fără ezitare unui asemenea text. Şi nu e puţin lucru să înţelegi că tot ce e mai nou în arta picturii s-a născut nu prin anularea tradiţiei,

— cum se crede – ci prin prelungirea ei pînă la ultimele consecinţe. Drumul de la idealul reprezentării

fidele la idealul presimţirii *adevărului* („...adevărul este cea mai rară şi uneori cea mai frumoasă dintre toate virtuţile” – sună iarăşi cuvîntul lui Delacroix) se desfăşoară paralel cu drumul de la autoritatea *tehnicii* picturale (Cennino Cennini vorbea de „arcul de triumf al desenului după natură”) la aservirea ei de către o *concepţie* anumită despre lume şi despre rosturile artei. încă Vasari, referindu-se la Uccello, manifesta un soi de plictis faţă de excesul preocupării pentru mijloacele de reprezentare. El explica „maniera seacă” a marelui pictor prin exagerata sa adîncire în studiul perspectivei. Reynolds, cu mult mai tîrziu, îşi va sfătui discipolii în acelaşi spirit : „În loc de a copia pensulaţia marilor maeştri, copiaţi-le numai concep-ţiile”. Gauguin nu gîndeşte altfel cînd, ştiuta-i impulsivitate, declară : „...detest toată această zarvă în jurul mijloacelor”. Iată şi „lamento-ul” lui Robert Henri : „Vai ! Anii aceia lungi şi plicticoşi în care se învaţă desenul ! Nu trebuie să înveţi să exprimi un model, ci să-ţi exprimi senzaţiile avute în faţa lui.”

Din ce în ce mai puţin o exprimare a lumii, pictura devine o *expresie de sine*. De la o vreme ea pare a aspira la demnitatea filozofării. Pînă şi senzitivul Bonnard consideră că „punctul de pornire al unui tablou este o idee”. La fel, Vuillard : „Indiferent la ce am fericirea să lucrez, acel ceva este pentru că există în mine o idee în care cred”. „Combin filozofia – spune Klee – cu practica pură a artei mele”. Franz Marc e şi mai explicit : „Arta este metafizică...” – afirmă el. Diferit ca stil de toţi cei citaţi pînă acum, Max Beckmann e, totuşi, de acord cu ei : „Ceea ce vreau să arăt în opera mea este ideea care se ascunde îndărătul aşa-numitei realităţi”. Naum Gabor merge pînă la a vorbi de „imagini – concepte”, iar pentru Gwathmey, a face artă nu e decît a găsi şi a separa adevărul „din complexul de minciuni şi subterfugii” în care trăim. Aşa stînd lucrurile, Michel Seuphor are dreptate să constate (într-un fragment despre Mondrian) că o operă concepută ca sondaj filozofic „reclamă mai curînd o contemplare intelectuală decît vizuală”. De altfel, secolul XX cunoaşte fenomenul fără precedent al unei adevărate inflaţii de scrieri teoretice semnate de artişti. Şi cum să credem că civilizaţia contemporană este, cu adevărat, „o civi- lizaţie a imaginii”, cînd pictorii, furnizorii noştri de imagini, fac adevărate pasiuni pentru cuvînt ? Niciodată ca în epoca noastră nu s-a scris atîta despre artă şi niciodată

artiştii înşişi n-au fost mai vorbăreţi...

Şi totuşi, calea artei nu este aceeaşi cu a filozofiei, chiar dacă are acelaşi sens. Cunoaşterea instituită de ea e de tipul simpatiei cu lucrurile şi nicidecum de tipul raţionamentului. în această privinţă, este impresionant să constaţi, – parcurgînd antologia lui Protter – continuitatea cultului pentru *emoţie* de la Leonardo pînă la Miro. Tiţian, Poussin, Delacroix, Cézanne, Hodler, Kandinsky, Feininger, Picasso, Kline, toţi sfîrşesc prin a celebra ideea nu în „castelul de gheaţă al gîndirii", ci în templul supremei emotivităţi. În felul acesta, arta îşi păstrează autonomia faţă de celelalte preocupări spirituale ale omenirii.

Cît despre evoluţia ei viitoare, cine ar putea face pronosticuri ? Vor rămîne artiştii la convingerea că drumul spre adevăr exclude respectul pentru litera realului ? Nu vor descoperi cumva că revelaţia celor nevăzute se naşte prin nesfîrşita aprofundare a celor văzute ? La mulţi dintre ei, un anumit dor de realitatea concretă începe să se facă simţit. Siqueiros întrevede zorile unui nou clasicism către care noul realism este o necesară etapă. „Cred că oamenii vor fi totdeauna dornici să vadă o artă care se ocupă de formele naturii..." e de părere Ph. Evergood. Peter Blume mărturiseşte şi el : „Mi-ar place să văd iluzia, iluzia spaţiului, texturii şi realităţii reinstaúrate din nou ca încă unul din misterele artei picturale care o fac într-adevăr unică". „Un tablou fără nici un scop reprezentaţional – spune Juan Gris – este întotdeauna, după părerea mea, un exerciţiu tehnic incomplet, căci unicul ţel al oricărei picturi este să dobîn- dească reprezentarea". Şi, în sfîrşit, ne sfătuieşte veteranul Picasso : „Trebuie întotdeauna să-ţi arunci din cînd în cînd privirea asupra vieţii reale". Oricum, binomul figurativ – non-figurativ e tot mai acut resimţit ca relativ. Pasaje din Mondrian, Mother- well, Beckmann, Picasso, de Kooning, ş.a. ne-o demonstrează. „Există – observă acesta din urmă – tot atîţia naturalişti printre pictorii abstracţie cîţi pictori abstracţi există în aşa numita şcoală tematică".

Tot de Kooning face şi o tulburătoare mărturisire, în a cărei umbră ne aflăm, cîteodată, cu toţii: „...uneori trec prin perioade de adevărată disperare, îmi privesc tabloul şi-mi spun : Ce naiba fac ? S-o iau iarăşi de la capăt ? Care capăt ?" Drama acestei teribile dileme este, în definitiv, drama civilizaţiei contemporane. Iar cînd vezi o glorioasă

procesiune de pictori zbătîndu-se în implacabila ei reţea, ai, pentru o clipă, sentimentul ciudat că faţă de frămîntarea subterană a textelor lor, speculaţiile pretenţioase ale esteticienilor „en titre" nu sînt decît simple divagaţii...

ANDREI PLfŞU

INTRODUCERE

De la un capăt la altul al istorici picturii, criticul de artă s-a făcut întotdeauna simţit, într-un fel sau altul, prin prezenţa sa constantă şi proeminentă ca şi prin capacitatea sa de a scrie o proză inteligentă şi muşcătoare. Acest mijlocitor al lumii artistice a dobîndit o situaţie influentă şi puternică faţă de marele public şi de colecţionari care este cu totul nepotrivită funcţiei sale.

Intrucît critica de artă constituie din punct de vedere istoric o parte din lumea artei şi întrucât astăzi ea este un factor deosebit de influent, ar fi poate atît util cît şi interesant să ne oprim un moment asupra importanţei sale reale în interiorul acelui cadru deosebit – determinat de pictor şi de opera sa.

Cu data de 3 august 1855 găsim în jurnalul lui Delacroix următoarea însemnare : „M-am dus să văd expoziţia lui Courbet : a micşorat taxa de intrare la zece centi. Am stat acolo singur aproape un ceas şi am constatat că tabloul pe care l-au refuzat este o capodoperă ; pur şi simplu nu m-am putut smulge de lîngă el... Au refuzat una din cele mai singulare lucrări ale epocii, dar un flăcău vajnic cum e Courbet n-o să se descurajeze pentru o nimica toată". Astăzi, *Atelierul* – tabloul la care se referea Delacroix – este

aproape unanim aclamat ca o pictură mare. Firește nu este nimic extraordinar în această situație : să ne gîndim numai la Cézanne, căruia în timpul vieții i s-au refuzat sistematic deschiderea expozițiilor sale la Paris iar astăzi este aclamat nu numai ca un „maestru", ci ca „pictorul care a exercitat cea mai mare influență asupra întregii arte moderne".

Dar deși o astfel de recunoaștere întîrziată pare să fie una din realitățile universului picturii, observatorul interesat nu poate decît să se întrebe nedumerit de ce un număr atît de mare de opere de artă importante sînt la început complet contestate în vreme ce atîtea lucrări inferioare dobîndesc un succes imediat care însă, cu trecerea timpului, se destramă.

Un răspuns ne este furnizat de Sir Joshua Reynolds în discursul său din 10 decembrie 1772 adresat studenților de la Academia regală. El a spus : „Fiți tot atît de selectivi în privința celor pe care vă străduiți să-i mulțumiți ca în privința celor pe care vă străduiți să-i imitați... Este cert că stilul cel mai puțin elevat este și cel mai popular, întrucît se încadrează în limitele ignoranței înseși ; și cei mai vulgari vor fi întotdeauna satisfăcuți de ceea ce este natural, în sensul îngust și greșit înțeles al cuvîntului... în timp ce exercită asemenea efecte admirabile ca alimentarea circulației și evidențierea geniului, expozițiile noastre prezintă de asemenea și tendința dăunătoare, de a seduce pictorul stîrnind în el ambiția lipsită de discernămînt de a fi pe placul mulțimii pestrițe care le vizitează".

La 15 martie 1855 Delacroix făcea o observație similară privitor la gustul oamenilor obișnuiți, adaugînd cu pertinență : „....doar oamenii din branșă, artiștii sau cei care sînt considerați oameni superiori nu au nici o scuză atunci cînd dovedesc atîta lașitate, îm- brățișînd asemenea inepții".

Pentru cine a studiat istoria artei, devine limpede că gusturile și standardele oficiale, într-o formă sau alta – standarde ce au la bază academiile, religia, politica guvernamentală sau personală – au precumpănit întotdeauna. S-ar putea conchide că opera unui pictor nu este niciodată examinată în lumîna care ar trebui dacă se urmărește prin aceasta recunoașterea sensului și valorii reale.

Că nici măcar o încercare onestă și bine definită din punct de vedere academic de a-i judeca pe artiști

nu este sortită decît eşecului ne-o dovedeşte diagrama prin care eminentul istoric francez al artelor din secolul al XVII-lea, Roger de Piles, a încercat să compare cincizeci şi şapte de pictori de seamă, în modul cel mai logic cu putinţă, de Piles a împărţit pictura în patru zone distincte : ***compoziţia, desenul, culoarea*** şi ***expresia.*** El a definit ***expresia*** ca fiind „gîndirea generală sau înţelegerea” şi nu doar „caracterul unui anumit obiect”. El a explicat ***compoziţia*** ca fiind alcătuită din două elemente la fel de importante – invenţia şi dispoziţia ; un pictor ar putea fi astfel un inventator minunat, lipsindu-i totuşi îndemînarea de a executa aceste invenţii într-o manieră ireproşabilă. Atribuind cîte 20 de puncte fiecărei categorii de Piles a obţinut acest ingenios tabel comparativ :

65 : Rafael, Rubens
58 : Carraccii, Domenichino
56 : Le Brun
55 : Van Dyck, Vanius
53 : Poussin, Correggio
52 : Tizian
50 : Rembrandt
49 : Tintoretto, Leonardo da Vinci, G. Romano, Le Sueur
48 : Holbein, Pietro da Cortona 47 : Vanius
46 : T. Zucearo, Teniers, Primaticcio
45 : Andrea del Sarto, Barocei
44 : Albani, Sebastiano del Piombo, C. Veronese, Perino del Vega, Pordenone, Fra Salviata 42 : Guercino, Lanfranco, P. da

Caravaggio 41 : Diepenbeeck, G. Palma 40 : Daniele da Volterra, J. Jordaens, L. Jordaens 39 : Giorgione, F. Zuccaro 37 : G. da Udine, Parmigianino 36 : Diirer 34 : Reni 33 : Michelangelo, Murillo

32 : P. Testa 31 : Bassano, Pourbus 30 : Bourdon, P. Penugino 28 : Josepin, Caravaggio 27 : V. Palma 24 : Bellini, Lucas van Leyden 23 : Fra Penni

De ar fi să alcătuim o asemenea listă astăzi fără îndoială că Giorgione, Durer, Michelangelo, Caravaggio, Lucas van Leyden şi alţii s-ar clasifica cu totul

altfel. De fapt este amuzant şi de neconceput pentru noi să ne gîndim la Dürer, Michelangelo şi Lucas van Leyden realizînd respectiv 36, 33 şi 24 de puncte, în timp ce de Brun şi Vanius să acumuleze 56 şi 55 de puncte. Şi aceasta nu pentru a-l ridiculiza pe Roger de Piles. El a fost un fin şi competent istoric al artelor. Am inclus această diagramă[1] pentru a demonstra că este virtualmente imposibil la un moment dat, oricare ar fi acesta, să se evalueze cu acurateţe sau concludent artişti de la a căror moarte nu a trecut cel puţin un secol.

În general tot ceea ce sincer poate spera un critic să realizeze este să explice publicului ce anume pare un artist că încearcă să facă şi asupra modului în care arta sa se raportează la restul lumii. În mod special, criticul poate indica eşecul sau izbînda structurală a unor tablouri luate în parte. Dar a-i atribui unui pictor contemporan, indiferent cine ar fi el, un loc (important sau nu) în istorie, dovedeşte atît un fapt specios cît şi aroganţă.

Din nefericire, în epoca noastră o astfel de critică obscurantistă este nu numai precumpănitoare ci şi agresivă. Poate pentru că lumea noastră a devenit mică, iar psihicul nostru a fost zdruncinat de o epocă explozivă, poate pentru că motivările şi emoţiile noastre interioare au fost cercetate şi răscercetate şi nu ne place ceea ce vedem în noi înşine şi în alţi oameni – poate condiţia secolului al douăzecelea este responsabilă pentru dezorientarea criticului cu privire la rolul său şi pentru faptul că şi-a pierdut cu desă- vîrşire demnitatea. În mod paradoxal, el şi-a subminat obligaţia de a rezista propriilor sale prejudecăţi într-o epocă de experimentalism artistic atît de complex şi de cuprinzător încît se cere din partea lui o obiectivitate încă şi mai mare. El şi-a pierdut facilitatea de a se expune expresiei unei picturi, şi în locul acestei disponibilităţi, o explorează formulînd cerinţe personale, înţelegînd numai ceea ce doreşte să înţeleagă. Pentru a fi primit favorabil, pictorul trebuie să picteze aşa cum i-o cere criticul, sau cel puţin trebuie să-i ofere criticului o cantitate oarecare de identificare emotivă personală. În această stare semi paranoică criticul se despoaie complet de orice responsabilitate atît faţă de artist cît şi faţă de public.

---

1 **Bazată pe compilaţia lui Roger de Piles aşa cum este redată în lucrarea lui Elizabeth G. Holt, *A Documentary History of Art* (Princeton, 1951).**

În ultimii şaizeci de ani lumea a fost invadată de cele mai felurite modalităţi de a picta, una succedînd rapid celeilalte, cum bunăoară : impresionismul, post- impresionismul, cubismul, futurismul, expresionismul, pictura constructivistă, dadaismul, suprarealismul, realismul social, realismul magic, expresionismul abstract, arta pop. Pe măsură ce fiecare din aceste manifestări apare la orizont, criticul buimăcit fie că poartă o bătălie în ultima linie de rezistenţă de partea artei dominante, fie că sare pe estrada avangărzii şi proclamă cu voce tare că tocmai a recunoscut, sau chiar a „descoperit" *arta nouă.* Adevărata dificultate începe totuşi, cînd o artă „şi mai nouă" îşi face apariţia înainte ca precedenta să-şi fi încheiat cursul. Ne putem lesne imagina întrunirile Comitetului redacţional de la revistele de artă influente, care trebuie să semene cu şedinţele de redactare a platformei din cadrul convenţiilor partidelor noastre politice. Compromisuri jenante sînt fără îndoială încropite cu cel puţin tot atîta sinceritate ca cea invocată la redactarea platformei comune privind drepturile civile pe care politicienii din Sud şi cei din Nord se pot afla laolaltă o bucată de vreme.

Dar acest joc comercial este cu totul lipsit de importanţă pentru arta însăşi. Criticul va continua să-l eticheteze pe artist după criterii care-i aparţin, iar artistul va continua să-l ignoreze pe critic pentru ca să creeze. Vorbele lui Courbet „Nu pot exista şcoli : există numai pictori" au tot atîta valabilitate astăzi cîtă au avut în trecut şi vor avea în viitor.

Rockland, Maine iulie 1963

...Am cincizeci de ani şi am trăit întotdeauna ca un om liber ; permi- teţi-mi sâ râmîn astfel cîte zile voi avea de trăit ; pentru ca atunci cînd nu voi mai fi, sâ se poatâ spune despre mine : ,,El n-a aparţinut nici unei şcoli, nici unei biserici, nici unei instituţii, niici unei academii – şi mai ales iniei uoui iregiim, afară de regimul libertăţii".

GUSTAVE COURBET (1870)

..Trebuie sâ /te situezi >pe propia ta poziţie -ou «deosebită «claritate şi sâ nu-ţi ipese de ce -spun criticii. Ceea ce spum ei este eu totul lipsit de ¡'mipanta/nţâ. în ciud«a tuturor dorinţelor lor ei inu

tpot ţine .în loc desfăşurarea lucrurilor. Un /pictor mu este niciodată înţeles, în cel mai fericit caz el este aoceptat.

GEORGES BRAQUE (1954)

CENNINO CENNINI (c. 1365 – c. 1440)

Pentru prima oară din antichitate, fantezia artistică este recunoscută; cînd însoţeşte dexteritatea tehnică, aceasta, spune Cennino, dă posibilitate artistului să reprezinte drept realitate ceva care este o imitaţie a naturii.

ELISABETH G. HOLT

Cerinţe de ¡baza pentru a deveni -artist

Şi-acum, tu cel ce ai mintea nobilă şi iubeşti această profesiune, vino de îndată înspre artă şi acceptă aceste precepte : entuziasmul (dragostea), veneraţia, supunerea şi perseverenţa. De îndată ce ai posibilitatea, aşază-te sub îndrumarea unui maestru, şi să rămîi la el cî-t mai mult timp cu putinţă.

Cuim trebuie deprinsa arta picturii

Află că pictura nu poate fi învăţată într-un timp mai scurt decît atîta : În primul rînd, trebuie să studiezi desenul pe plăci cel puţin vreme de un an[1]. Apoi trebuie să rămîi cu un maestru la atelier – un maestru oare se pricepe să lucreze în toate compartimentele artei. Trebuie să începi cu mojaratul culorilor; să înveţi să scazi prin fierbere cleiurile ; să dobîn- deşti tehnica aplicării grundurilor pe panouri, şi să lucrezi în relief pe. ele ; trebuie să înveţi să le lustruieşti şi să le poleieşti ; şi cum se gravează bine. Aceasta îţi va lua şase ani. Apoi trebuie să exersezi coloritul ; să împodobeşti cu substanţe corozive ; să faci pînze de aur ; şi să dobîndeşti uşurinţa de a picta pereţi. Asta îţi va mai lua încă pe puţin şase ani. Dar în

tot acest răstimp trebuie să desenezi fără în-

---

1. **În vremurile acelea, primul an reprezenta doar o perioadă de încercare. Dacă maestrul era satisfăcut de ucenicul său la capătul primului an, învăţăcelul era apoi legat de el pentru o perioadă de cel puţin doisprezece ani.**

trerupere, atît în zilele de sărbătoare cît şi în cele lucrătoare. în felul acesta, printr-o îndelungată obişnuinţă, buna practică devine o a doua natură. Dacă îţi faci alte obiceiuri, nu poţi spera niciodată să atingi perfecţiunea. Există mulţi care spun că au deprins arta fără ca să fi fost vreodată în tovărăşia unui maestru. Nu-i crede. Dacă nu vei face practică la un maestru, niciodată nu vei fi bun de nimic, chiar dacă vei studia zi şi noapte.

Trebuie sâ desenezi mereu dupâ naturâ

Aminteşte-ţi că cea mai perfectă călăuză ce-ţi stă la dispoziţie, şi cea mai bună cîrmă, este arcul triumfal al desenului după natură. Este un model mai bun ca oricare altul, şi, cu o inimă cutezătoare, te poţi întotdeauna încrede în el, mai ales cînd începi să capeţi o oarecare judecată în ceea ce priveşte arta reprezentării. Şi, fără excepţie, desenează ceva în fiecare zi ; căci chiar dacă desenezi numai puţin, te vei menţine într-o formă bună.

Care sînt culorile naturale şi cum se macinâ negrul

Află că sînt şapte culori naturale din care negrul, roşul, galbenul şi verdele sînt de natură pămîntoasă, în timp ce albul, albastrul, ultra-marinul sau albastrul della magna şi galbenul de Neapole sînt de asemenea culori naturale, dar necesită un sprijin artificial.

Pentru a măcina pigmentul negru cum trebuie, se foloseşte o placă de porfir, care este dur şi rezistent. Alte pietre folosite la mojarări cum sînt serpentina sau marmura sînt prea moi. O placă de porfir foarte slab colorată şi una care nu este prea tare lustruită sînt exact ceea ce trebuie. Trebuie să fie un pătrat cu latura 27 de o jumătate de cot. Se ia apoi o altă piatră de porfir care să aibă jumătate din dimensiunile primei. Trebuie să fie plată dedesubt şi alungită deasupra, de foma unui castronaş, puţind să o prinzi bine în mină astfel incit să-i controlezi mişcările. Se ia apoi o cantitate de negru (sau de orice altă culoare)

cam de dimensiunea unei nuci, se aşază pe placă, şi cu piatra ce o ţii în mină se sfarămă pigmentul în bucăţele mici. Se pune puţină apă curată, fie de rîu, fie dintr-o fîntînă sau dintr-un puţ, peste culoare şi se freacă bine o jumătate de oră, o oră sau cit de mult pofteşti. Dar află că dacă ar fi să o macini timp de un an,, culoarea s-ar face mai neagră şi mai bună. Cînd ai termina cu mojaratul, ia o placă de' lemn cu granulaţia fină, lată de trei degete şi cu una din muchii ca la un cuţit. Cu această lamă răzuie piatra şi strînge culoarea cu grijă. Menţine-o lichidă şi nu prea uscată aşa încît să poată să curgă uşor pe piatră ca să o poţi măcina temeinic şi să o poţi aduna pe toată. Pune-o apoi într-un vas mic şi toarnă peste ea apă curată pînă ce se umple vasul. În acest mod păstreaz-o mereu moale şi fereşte-o bine de praf şi de orice alt rău.

Cum se colorează un mort

Vom vorbi acum de pictarea unui mort, adică de pictarea feţei sau trupului, sau oricărei alte părţi goale ce poate fi vizibilă. Procedeul este acelaşi ca în cazul unui panou sau a unui perete, cu deosebirea că pe un perete nu ai nevoie să aşterni mai întîi o tentă de grund de *verda-terra.* Este suficient să se aplice semi- tente între lumini şi umbre. Dar pe un panou trebuie să o aplici în felul obişnuit cum se prescrie pentru coloritul unei feţe vii şi de asemenea să o umbreşti în acelaşi mod cu *ver- daccio.* Nu trebuie să foloşiţi nici un fel de tente purpurii, deoarece morţii nu au culoare. Dar ia puţin ocru folosit la cele trei gradaţii de culoare pentru carnaţie, amestecat cu alb, şi temperat în felul obişnuit, aplicînd fiecare tentă la locul ei şi îndulcindu-le prin întrepătrunderi între ele, atît pe faţă cît şi pe corp. Şi în acelaşi fel, cînd ai acoperit aproape întreg spaţiul, fă-ţi tenta încă şi mai luminoasă, cea mai deschisă de carnaţie reducînd-o la albul pur pentru porţiunile cele mai luminate. Trasează apoi contururile cu sepia închisă la culoare, amestecată cu puţin negru, care poartă denumirea de *sanguigno.* Pictează părul în acelaşi fel, dar nu aşa încît să pară viu, ci mort,

folosind mai multe umbre de *verdaccio.* Pe panouri pictează în acelaşi fel. Şi de asemenea pictează oasele creştinilor sau ale fiinţelor raţionale cu aceeaşi culoare ca cea pentru carnaţie.

Din 11 libro delVarte, de Cennini

LEON BATTISTA ALBERTI (cca. 1404-1472)

S-a constatat că atunci cînd este despărţită de practică, ieona devine, în mare măsură, neputincioasă ; dar cind teoria şi practica ajung din întîmplare să fie în chip fericit îmbinate în aceeaşi persoană, nimic nu poate fi mai potrivit vieţii şi vocaţiei artiştilor... Că acesta este adevărul se poate vedea limpede în pilda oferită de Leon Battisia Alberti.

VASARJ

Despre -culori

Mi se pare limpede să afirm că toate culorile depind de lumină, fiindcă orice culoare pusă în întuneric nu mai este aceeaşi cu cea pusă în lumină. Umbra face culoarea întunecată, iar lumina înseninează tot ce atinge. Filozofii spun că nimic nu se poate vedea dacă nu este luminat şi colorat : deci, atunci cînd se arată, culorile sînt foarte înrudite cu luminile, iar cît este de mare înrudirea convingeţi-vă singuri, deoarece dacă lipseşte lumina, lipsesc culorile, iar revenind lumina revin şi culorile.

Să vorbim mai întîi despre culori, apoi să cercetăm cum se schimbă ele sub influenţa luminii. Să vorbim aşadar ca un pictor[1].

Prin amestecul culorilor se nasc infinite alte culori, dar culorile adevărate sînt numai patru, atîtea cîte sînt şi elementele naturii, patru, iar din ele se pot naşte, mereu şi mereu, altele. Să spunem că roşul este culoarea focului, că albastrul ceresc este al aerului, că verdele este culoarea apei şi plumburiul şi cenuşiul, culoarea pămîntului. Celelalte culori, ca jaspul şi porfirul, nu sînt decît amestecul acestora. Aşadar, patru sînt felurile de culori şi fiecare din ele îşi capătă distincţia după cum sînt mai întunecate sau

1 **Adică, nu cu argumente filozofice.**

mai luminate, mai negre sau mai albe, numărul lor fiind aproape nelimitat. Vedem frunzele verzi pierzîndu-şi din ce în ce mai mult culoarea, pînă la totala lor decolo- rare. Tot astfel în aer, către orizont, vedem apărînd un nor alburiu, apoi dispărînd încetul cu încetul. În trandafiri remarcăm uneori multă purpură, unii se aseamănă cu obrajii fetelor, alţii, în sfîrşit, ,cu fildeşul. Tot astfel şi pămîn- tul, variind între alb şi negru, creează o infinitate de culori.

Deci amestecul cu culoarea albă nu schimbă felul culorilor, ci face din ele culori de bază. Culoarea neagră are, şi ea, tot atîta putere, creînd, prin combinaţiile cu ea, nesfîrşite culori de bază. Culorile alterate se văd la umbră : intensificîndu-se umbra, culorile se intensifică şi ele, iar pe de altă parte, mărindu-se lumina, culorile devin mai deschise şi mai limpezi. De aceea, putem sugera pictorilor că albul şi negrul nu sînt culori adevărate, ci sînt alterarea altor culori, totuşi, pictorul nu găseşte nici o altă ouloare, cu care să reprezinte ultima strălucire a luminii, decît albul, iar pe de altă parte numai negrul poate să imite întunericul. Trebuie să mai ţinem seama de faptul că niciodată nu vom găsi alb sau ngru, care să nu depindă de cele patru culori elementare.

Despre cele ¡trei porţi constitutive ale picturii

Pictura se împarte în trei, diviziune împrumutată de la natură. Dacă pictura se străduie să reprezinte lucruri văzute, să notăm şi noi tot ceea ce vedem. La începuit, privind un lucru, putem afirma că acest lucru ocupă în spaţiu un loc.

Pictorul, înscriind acest loc, va spune că, prin- tr^o linie trasă pe marginea lui, va realiza o circumscriere.

Apoi, privind din nou locul, vedem că mai multe suprafeţe ale unui lucru expus se leagă firesc una de alta, iar artistul, însemnîndu-le, va spune că face o compoziţie.

În sfîrşit, determinînd şi mai clar culorile şi însuşirile suprafeţelor, pe care le reprezentăm, şi văzînd că orice diferenţă se naşte din lumini, putem să numim această operaţie recepţia lu- minilor.

Deci pictura se compune din circumscriere, compoziţie şi recepţie de lumini. Urmează să spunem cîte cevaj despre fiecare în parte.

Mai întîi despre circumscriere. Aceasta va fi, în pictură, determinarea marginii. Mulţi spun că Parrasios, pictorul despre care Xenofon afirma că discuta cu Socrate, ar fi fost un artist foarte priceput, fiindcă studia cu multă rîvnă linia conturului. Eu cred că în circumscriere trebuie să respectăm faptul că ea este constituită din linii foarte subţiri, atît de subţiri de parcă s-ar sustrage pînă şi vederii noastre. În desenarea lor era maestru şi Apelle, căci obişnuia să le studieze împreună cu Protogene. Astfel, circumscrierea nu este altceva decît desenul conturului, dacă va fi făcut cu o linie prea uşoară, nu va arăta că este marginea unei suprafeţe, ci o simplă fisură şi eu aş dori ca noi să nu înscriem deocamdată altceva decît linia marginală.

31 în această operaţie trebuie mult exerciţiu. Nici o compoziţie şi nici o recepţie de lumini nu va fi reuşită, dacă nu vom avea dinainte o bună circumscriere. Şi nu rareori vedem că o bună circumscriere, adică un bun desen, este foarte plăcută prin ea însăşi, şi atît... Terminînd discuţia noastră despre circumscriere, adică despre felul cum se face un desen, ne rămîne să spunem ce este compoziţia. Ea este raţiunea de a picta, îmbinînd în pictură părţile lucrurilor văzute laolaltă. Pentru un pictor, este o adevărată caznă să zugrăvească un colos; compoziţia aduce în schimb mai multă glorie unui pictor. O parte din compoziţie sînt corpurile, o parte din corpuri sînt membrele şi o parte din membre, suprafaţa. De primă importanţă este aşadar suprafaţa. Din compoziţia suprafeţei se naşte şi graţia corpurilor, numită frumuseţe... Aşadar, în compoziţia de suprafeţe se caută graţia şi frumuseţea lucrurilor; pentru cine vrea să le respecte, calea cea mai potrivită pentru a le afla, după mine, este aceea dovedită de natură, arătînd în acest fel că natura, artista minunată a lucrurilor, ştie să compună frumos suprafeţele corpurilor ; ca să o imităm, trebuie să ne gîndim continuu şi să fim cu băgare de seamă la vălul

despre care am vorbit mai sus. Iar cînd vrem să demonstrăm ceea ce am înţeles de la natură, mai întîi să precizăm unde fixăm locul nostru prin linii...

Urmează să facem cîteva afirmaţii despre membre. Trebuie să spunem de la început că este bine ca membrele să se armonizeze frumos între ele. Vor fi armonioase atunci cînd atît prin mărimea lor cît şi prin rolul pe care-l au, şi prin felul lor, prin culoare şi alte asemenea lucruri, vor reda frumosul ; deoarece, dacă în- tr-o pictură, capul este prea mare şi pieptul mic, mîna lungă şi piciorul umflat, sau corpul exagerat, fără îndoială că această compoziţie va fi urîtă la vedere...

Deci luînd în consideraţie un membru, trebuie ca acesta să fie în armonie cu toate celelalte, în aşa fel îneît nici unul din ele să nu se deosebească în lungime sau în lăţime. Apoi trebuie să-i dăm rolul pe care ştim că el îl deţin **o** în corpul lui. Celui ce aleargă îi stă bine, desigur, să nu mişte mîinile mai puţin decît picioarele, după cum vreau ca un filozof, în timp ce povesteşte, să dovedească mai mult modestie decît batjocură...

Să vorbim acum despre primirea luminii. în indicaţiile de mai sus, am arătat cît de mare este puterea luminii în diferenţierea culorilor şi cum aceeaşi culoare, dependent de lumina şi umbra primită, îşi schimbă aspectul. Spunem că albul şi negrul, pentru pictor, exprimă umbra şi lumina, în timp ce toate celelalte culori sînt, pentru el, materie la care ar adauga mai mult sau mai puţină umbră sau întuneric...

Cît despre imitarea luminii cu albul, şi a umbrei cu negrul, îi sfătuiesc pe toţi pictorii să studieze cu atenţie fiecare suprafaţă în parte, cît anume este acoperită de lumină sau cît de umbră.

Acestea ei le vor înţelege mai bine de la natură, iar atunci cînd le vor înţelege, numai acolo unde este nevoie şi cu multă zgîrcenie, vor pune culoarea albă, şi îndată, dimpotrivă, acolo unde este nevoie, culoarea neagră, astfel ca prin această îmbinare a albului cu negrul să se vadă cît de uşor ies lucrurile în relief... Vă va putea fi un bun judecător oglinda, fiindcă nu ştiu cum se face că în oglindă lucrurile

bine zugrăvite au mai multă graţie; ne uimeşte, într-adevăr cum fiecare cusur dintr-o pictură apare bine deformat în oglindă.

Din *Despre pictură* de Alberti PIERO

DELLA FRANCESCA (1416-1492)

Piero realizează efectul său plastic prin utilizarea de culori, aplicate în benzi, o culoare reprezentînd lumina şi cealaltă umbră. Aceasta a fost o concepţie cu totul nouă, constituind principiul de bază al formei cromatice de pictură. La Piero lumina înconjoară şi în acelaşi timp creează forma... Tot ce este lumină vibrează, şi lumina naturală este pe deplin redată in pictură numai atunci cînd se acordă libertate de mişcare vibraţiilor ei, dansului moleculelor. Lumina lui Piero, totuşi, nu se mişcă, ea ilumineză şi îşi creează propria sa lume, o altă lume decît a noastră, augustă, senină, peste care timpul se scurge zadarnic, căci este întemeiată în eternitate.

LIONELLO VENTURI

Despre .perspectiva

Pictura cuprinde trei părţi principale pe care le denumim desen, măsură şi colorit. Prin desen înţelegem contururile şi profilurile efectiv conţinute de obiecte. Prin măsură ne referim la aceleaşi contururi şi profiluri proporţional aşezate în locurile lor adecvate. Cînd spunem colorit, ne gîndim la felul în care apar culorile pe diferite lucruri, adică părţile luminate şi cele întunecate şi cum se schimbă ele în raport cu lumina. Dintre aceste trei părţi principale care alcătuiesc pictura, intenţionez să mă ocup numai de măsură – pe care o numim perspectivă – deşi va trebui să mă refer şi la desen, fiindcă fără această parte a picturii este imposibil să se demonstreze cum acţionează perspectiva. Vom elimina coloritul, şi ne vom ocupa aici numai de ceea ce poate fi demonstrat prin linii, unghiuri şi proporţii, fiindcă vorbim de puncte, linii, suprafeţe şi obiecte. Cinci secţiuni diferite alcătuiesc această parte. Prima este văzul, adică ochiul; a doua este forma lucru-

rilor care sînt văzute; a treia distanţa dintre ochi şi lucrurile care sînt văzute ; a patra o constituie liniile care merg de la o extremitate a obiectului la ochi ; a cincea este ¿planul care există între ochi şi obiectele care sînt văzute.

Şî acesta este planul pe care intenţionăm să reprezentăm obiectele. Prima parte, aşa cum am spus, este ochiul. Intenţionez să vorbesc despre el numai în măsura în care afectează pictura. Spun că ochiul constituie prima parte fiindcă dinlăuntrul lui sînt * reprezentate toate 34

obiectele văzute din diferite unghiuri; adică sînt obiectele care sînt eohidistanţate de ochi, obiectul mai mare fiind reprezentat în cadrul unui unghi mai mare decît acela în care va fi obiectul mai mi'c. În aceiaşi mod, cînd obiectele sînt de aceleaşi dimensiuni dar nu sînt situate la o distanţă egală de ochi, obiectul care este mai aproape de ochi va fi reprezentat în cadrul unghiului mai mare decît va fi obiectul care este mai depărtat de ochi. Racursiul obiectelor este înţeles prin aceste diferenţe. A doua parte este forma obiectului, pentru că fără formă mintea nu poate judeca obiectul, nici ochiul nu-l poate înţelege. Partea a treia se referă la distanţa de la ochi la obiect, căci dacă nu ar fi nici o distanţă între ochi şi obiect, obiectul s-ar afla chiar lîngă ochi sau l-ar atinge. Şi dacă obiectul ar fi mai mare decît ochiul, acesta nu l-ar putea percepe. Partea a patra se ocupă de liniile care pornesc din extremităţile obiectelor şi se opresc în ochi : primind aceste linii ochiul discerne obiectul. Partea a cincea este iplanul în care ochiul descrie obiectele proporţional cu ajutorul razelor sale. Pe acest plan. ochiul poate judeca dimensiunile obiectelor. Dacă nu ar exista nici un plan, ar fi imposibil să ştim în ce măsură înălţimea obiectelor a fost scurtată, şi în consecinţă ar deveni imposibilă reprezentarea lor. Dar lăsînd la o parte acest lucru, este necesar ca un artist să ştie să deseneze pe un plan, în forma lor adevărată, toate obiectele pe care intenţionează să le reprezinte.

Un punct este ceea ce nu are nici un fel de părţi.

Potrivit geometrilor, el există doar în imaginaţie. Şi potrivit aceloraşi matematicieni, o linie are lungime dar nu are de loc lăţime. Dar întru cît eu pretind că tratez perspectiva cu ilustraţii care pot fi înţelese de ochi, nu pot utiliza definiţii care sînt inteligibile numai minţii. Deci trebuie să dau altă definiţie. Voi spune că punctul este cel mai mic lucru pe care 35 îl poate recunoaşte ochiul. Şi voi denumi linie
întinderea de la un punct la altul, a cărei lărgime este aceeaşi cu a unui punct. Suprafaţa o voii defini ca fiind lăţimea şi lungimea mărginită de linii. Există multe tipuri diferite de suprafeţe, cum sînt triunghiurile, pătratele, te- tragoanele, pentagoanele, hexagoanele, octogoa- nele şi altele avînd mai multe laturi diferite.

Capete şi capiteluri, baze şi alte obiecte

Mulţi pictori subestimează importanţa perspectivei, pentru că ei nu înţeleg importanţa liniilor şi unghiurilor care sînt produse de ea, în timp ce de fapt ele permit descrierea proporţională corectă a fiecărui contur sau linii. Ca atare, simt că trebuie să explic cît este de necesară această ştiinţă pentru pictură. Afirm că prin cuvîntul „perspectivă" înţeleg lucruri care sînt văzute la o distanţă oarecare şi care sînt reprezentate în cadrul anumitor planuri date. Mai departe, aceste lucruri sînt micşorate proporţional, în funcţie de distanţe. Fără perspectivă ar fi imposibil să realizăm racursiul corect al vreunuri obiect. Şi cum pictura nu este nimic altceva decît o reprezentare de suprafeţe şi de corpuri solide care sînt fie mărite fie micşorate şi aşezate în planul unui tablou, în conformitate cu felul în care obiectele reale văzute apar în planul mai sus menţionat; şi întrueît în tot ceea ee se vede o parte este întotdeauna mai aproape de ochi decît alta, cea mai apropiată apărînd întotdeauna sub un unghi mai mare decît cea mai depărtată în planul dat; şi întrueît numai intelectul poate să le judece dimensiunile, adică dimensiunile obiectului mai apropiat şi dimensiunile obiectului care se află la o distanţă mai mare – eu susţin că perspectiva este o necesitate pentru că, asemenea unei ştiinţe adevărate, ea face distincţie între gradele

proporţionale de mărime şi arată concret cu ajutorul liniilor atît micşorările cît şi măririle.
Folosind perspectiva, mulţi pictori vechi ca Aristomene din Thasos, Policle, Appele An- dramide, Nitheusm Zeuxis şi mulţi alţii şi-au cîştigat o cinste nemuritoare. Şi deşi au existat mulţi pictori care n-au folosit perspectiva, şi care au fost de asemeni lăudaţi, trebuie spus că ei au fost lăudaţi de oameni cu o judecată slabă, care erau ignoranţi cu privire la posibilităţile de realizare ale perspectivei. Şi întrucît sînt preocupat de gloria artei în această epocă, am avut curajul şi prezumţia să scriu această mică lucrare despre perspectiva în pictură.

Din *De prospectiva pigendi* de Piero
delta Francesca

LEONARDO DA VINCI (1452-1519)

Dacă ne întoarcem la vremea cînd a fost executată Cina cea de taină, nu ne putem decît minuna de progresul uriaş pe care l-a imprimat Leonardo artei sale... El s-a eliberat dintr-o singură zmucitură de pictura tradiţională a secolului al cincisprezecelea ; fără erori, fără pierderi, fără exagerări, şi ca dintr-un singur salt, el ajunge la acel naturalism judicios şi doct, în egală măsură despărţit de imitaţia servilă şi de un ideal himeric şi găunos. Cît de ciudat este faptul că cel mai metodic dintre oameni, care dintre toţi maeştrii timpului a fost cel mai preocupat de procesele de execuţie şi care şi-a învăţat, elevii cu atîta minuţie încît operele celor mai buni dintre ei sînt la tot pasul confundate cu ale sale – că acest om. a cărui manieră este atît de puternic precizată. esta, total lipsit de retorică.

EUGÈNE DELACROIX

Dacă vreţi să vă daţi seama de întreaga măsură a geniului său, amintiţi-vă că n-a lucrat după nici un canon sau model prestabilit, că fiecare din produc- ţile sale a fost o explorare într-o direcţie nouă. El nu şi-a multiplicat operele, cum au procedat alţi pictori ; ci, odată atins ţelul special pe care şi l-a propus, odată ce idealul a fost realizat, el a abandonat acea căutare pentru totdeauna.

THÉOPHILE GAUTIER

Despre oele zece meniri ale ochiului, care toate se leagâ de ¡pictura

Pictura este 'legată de toate cele zece meniri ale ochiului, adică : întunericul, lumina, corpul, culoarea, figura, peisajul, îndepărtarea, apropierea, mişcarea şi nemişcarea.

Ce trebuie sâ înveţe ucenicul moi întîi

Tînărul trebuie să înveţe mai întîi perspectiva ; apoi măsurile oricărui lucru; apoi luîndu-se după un bun maestru, să se obişnuiască să deseneze toate mădularele ; pe urmă, el va lucra după natură, să-şi întărească rostul celor învăţate ; apoi să cerceteze operele feluriţilor maeştri[1]; iar abia la urmă să s'e încumete să se îndeletnicească cu arta.

Despre pictura şi despre cum se împarte ea

Pictura se împarte în două mari părţi : dintre ele cea dintîi este desenul, adică linia care distinge alcătuirea corpurilor şi părţile lor; cea de-a doua, este culoarea conţinută în aceste limite.

Despre corpuri şi despre oum ¡se împart

Corpurile se împart în două şi anume : proporţiile dintre părţi, care trebuie să corespundă întregului ; şi mişcarea potrivită.

Despre cum pictezi după imodel

Cînd îţi este dat să pictezi după natură, să stai la o depărtare de trei ori mai mare decît mărimea obiecîtului pe care îl pictezi. Cînd începi să pictezi după natură, trage o axă ; vei ţine seama de ea penltru tot lucrul pe care-l pictezi, orice ai întîlni de-a lungul acelei axe.

Invâţâturâ

Nu e demn de a fi lăudat acel pictor care nu ştie să facă decît un singur lucru bine : un nud, un cap, veşminte, vietăţi, peisaje sau alte

asemenea lucruri, fiindcă nu-i mare iscusinţă să stai aplecat asupra unui singur lucru şi tot făcîndu-l numai pe el, să nu mai fii în stare decît să-l faci bine.

Aducere aminte a autorului

Desenează care muşchi şi care tendoane prin felurite mişcări ale fiecărui mădular se descoperă sau se ascund sau nu fac nici una şi nici alta ; să iei aminte că o astfel de treabă este de mare însemnătate şi foarte folositoare şi pictorilor şi sculptorilor ce vor să li se spună maeştri.
Acelaşi lucru îl vei face cu un copil, de la naştere pînă la bătrâneţe, de-a lungul tuturor vîrstelor sale, pruncia, copilăria, adolescenţa şi tinereţea; la toate vîrstele desenează-i Schimbările mădularelor şi a încheieturilor, acol'o unde ele slăbesc şi se îngroaşă.

învâţâturâ dupâ pictura

Pictorul care vrea să se bucure de cinstire, trebuia într-adevăr, să studieze graba şi gesturile fireşti făcute de oameni pe negîndite şi i'zvorîte din adîneul simţirii lor – să le însemne pe caietul lui de schiţe, şi apoi, la timpul lor, să le folosească, aşezîind un om într-un acelaşi fel, ca să se vadă cum îi arată mădularele într-o asemenea atitudine.

Despre luminile ¡printre umbre

CSnd pictezi un corp, nu uita, cînd vei compara intensitatea luminilor în părţile sale iluminate, că ochiul tău se înşală, părîndu-i-se mai clar ceea ce este mai puţin clar. Aceasta se dato- reşte părţilor învecinate, pentru că de vei avea două suprafeţe de claritate inegală, din care cea mai puţin clară se învecinează cu părţile obscure, pe cînd suprafaţa mai deschisă se învecinează cu părţi clare, cum ar fi ocrul sau 39 alte claritâţi de acelaşi gen, tocmai suprafaţa mai puţin clară, adică lucie, va – părea mal desluşită, iar cea măi clară va părea mai obscură.

Despre fonduri

întrucît priveşte fondul obiectelor deschise aflate pe fonduri închise, şi a obiectelor închise pe fonduri deschise, sau chiar albe pe negru ori negre pe alb, vor părea mai «puternice unele prim altele şi opunîndu-se întotdeauna, îşi vor dovedi lor înşiile cea

mai mare putere.

Culorile în raport cu lumina şi umbra

Acolo unde umbra este în hotar cu lumina, să iei seama unde este ea mai clară sau mai obsicură, şi unde este mai mullt sau mai puţin fumurie.
Şli mai ales ia aminte ca tinerilor să nu le faci umbrele tari, aşa cum se arată pe piatră, deoarece carnea le este oarecum străvezie, aşa cum se vede atunci cînd ţii mîna între ochi şi soare: ea eiste Văzutăîmpurpurmdu-se şi prinde o transparenţă luminoasă.
Dacă vrei să vezi ce umbră ar cere carnaţiunea ta, să faci pe tablou o umbră cu degetul, şi du|pă cum o vei dori mai clară sau mai întu necată, ţine degetul mai aproape sau mai departe de pictura ta, pe care atunci o vei potrivi aşa cum trebuie.

Despre vî,nt : cum îl pictezi

Pentru a reprezenta vîntuil, vei arăta cum se apleacă ramurile şi se răstoarnă frunzele împotriva suflării, dar şi în turburarea aerului înfuriat de praful subţire ce se ridică.

Despre claritatea peisajelor

Niciodată coloritul, vioiciunea şi claritatea peisajelor pictate, nu vor părea asemănătoare peisajelor iluminate de soare, dacă aceste peisaje nu vor fi fost luminate chiar de soare.
Cum trebuie sa faci sâ para firească o vietate închipuita

Se ştie că nu pot exista animale ale căror mădulare să nu semene cu mădularele altor animale de acelaşi s[oi. Prim urmare, atunci cînd vei căuta să pară firesc un anlimal închipuit de tine, să .zilcem că ar fi vorba de un balaur, împrumută-i capul de la un cîine sau de la un dulău, şi pune-i ochi de pisică şi urechi de ari'di, un bot de ogar, sprâncenele leului, bărbiţe de cocoş bătrîn şi gîtul broaştei ţestoase de apă.

P.recept
Puţin dbbîndeşte pictorul care nu se şi îndoieşte. Atunci cînd împlinirea unei opere depăşeşte gfcudul creator, acel artist are prea puţin de cîştigat.
Cînd gândul creator întrece lucrarea, aceasta nu încetează niciodată de a se îmbunătăţi, afară dbar dacă nu cumva zgîrceniia ar împiedica-o.

Din Tratat despre pictură, de
Leonardo Da Vinci

ALBRECHT DÜRER (1471-1528)

Dürer pretindea picturii desenarea cea mai migăloasă şi mai exactă a fiecărui detaliu, şi insista să nu se admită nici un fel de compromis faţă de această cerinţă.

MAX DOERNER

Asemenea predecesorilor săi din Germania, Dürer s-a străduit să lucreze după natură, fără să se simtă prea înclinat şi prea dornic să aleagă ceea ce era mai frumos din cele frumoase... E uluitor cîte lucruri noi şi caracteristice a descoperit Dürer în natură şi în el însuşi şi cum le-a aplicat pe acestea picturii, în diferitele atitudini cît şi în compoziţia şi aranjamentele generale... Un luceafăr strălucitor, înălţat în tăriile cerurilor avea să lumineze lumea vreme de secole. Acest luceafăr a fost un mare artist care învăţase tot ceea ce era de învăţat în domeniul desenului. Şi totuşi el nu şi-a aprins torţa nici în Italia, nici în Grecia, unde marmurele antice ale vestiţilor sculptori eleni luminau pămîntul. Acest artist a fost Albrecht Dürer.

CAREL VAN MANDER

Despre pictura

Cine vrea să devină pictor, trebuie să aibă pentru aceasta însuşiri fireşti.
Arta picturii mult ma!i degrabă se însuşeşte cu dragoste şi bucurie dedît prin constrîmgere. Dacă cineva e (destinat) să devină un pictor mare şi strălucit trebuie încă din fragedă tinereţe să fie crescut intru acest scop.
Trebuie să copieze mai în'tîi mult din (lucrările de) artă ale un'or buni meşteri, pînă ce îşi formează o mină iscusită.

Pictura este putinţa pe care o are cineva de a face dintre toate lucrurile cîte-a văzut pe unul, pe care îl vrea, pe o suprafaţă netedă, îndît să fie aşa culm vrea el.
Este potrivit pentru fiecare ca prima învăţătură să fie împărţirea unui trup omenesc şi potrivirea lui într-o proporţie anume, înainte de a înloepe să înveţe orice altceva.

Despre perspectiva

Perspectiva este un cuvînt latin şi înseamnă ,,să vezi (priln[Ci]. Pentru această perspectivă sînt necesare cinci lucruri :
Mai întâi ochiul care vede.
Apoi se află obiectul oare este văzut.
În al treilea rînd sînt distanţele dintre ele.
În al patrulea;: Toate lucrurile se văd prin linii drepte, acestea sînt liniile cele mai scurte, în al cincilea rînd sînt deosebirile di'ntre toate lucrurile văzute.

Unele dezvoltări privitoare la perspectivă

Se pot vedea numaii acele lucruri pe care le poate ajunge vederea.
Acolo unde vederea nu poate ajunge cu ajutorul liniilor drepte (cum s-a văzut mai sus la punjctul patru), lucrurile nu pot fi văzute, deoarece vederea n«u se poate realiza prin intermediul liniilor frînte.
Toate lucrurile văzute prin raze care se deschid larg par mari.
Toate lucrurile cuprinse între raze înguste par mi'ci.
Toate lucrurile văzute prin raze similare (adică, prin linii vizuale înclinate una faţă de altă sub aldelaşi unghi) fie ele mari sau mici, depărtate sad apropiate, par de aceleaşi dimensiuni. Toate lucrurile văzute prin raze înalte par înalte.
Toate lucrurile văzute prin razejoase par scunde.

Extras din Cartea a lll-a a Tratatului despre

proporţii

În acest domeniu socotesc că lucrurile cumpătate siînt cele mai frumoase. Oric'ft de multă uimire ar stîrni lucrurile neobişnuite, totuşi ele nu sînt toate plăcute. Diin această pricină es'te bine să se ia drept pildă cele arătate mai sus, pentru ca să se poată spune : reuşit nu poate fi considerat nici un cap prea ascuţit şi nici uinul prea lat, însă un cap rotund poate fi socotit frumo's, pentru că reprezintă (calea de) mijloc între celelalte. 'Prin aceasta însă nu este îmcă dovedit fcă întotdeauna (calea de) mijloc dintre lucruri este cea mai bună, aşa că mă voi folosi de ea doar în anumite cazuri, ca, de pildă, atunci cînd se spune : acesta este un chip prea lung sau prea scurt, tot astfel şi în detalii : aceasta este o frunte prea înaltă sau prea scurtă, prea bombată sau prea seo- 43 bită. To’t astfel trebuie să priveşti şi nasul.

Căci mulţi au nasuri mari şi acviline, lungi sau atîrnînde. Pe de altă parte alţii au nasul dimpotrivă prea scurt sau turtit, cîm, gros sau ca o măciulie, nasul adine înfipt îritre ochi sau care stă mult în afaVă de linia frunţii. După aceea unii au ochi mici şi adînci, în timp ce alţii au ochi mari şi bulbucaţi. Unii îşi deschid ochii doar puţin, ca porcii, şi închid mai mult pleoapa de jos decît cea de sus. Sînt apoi alţii care îşi deschid ochii foarte larg, incit li se vede toată albeaţa. Sînt de asemenea unii ale căror sprinceane se află foarte înălţate deasupra ochilor, în timp ce altora li se coboară cu to'tu'l peste ochi sau chiar le atîrnă deasupra, şi se mai Văd şi unele sprîn'cene subţiri, iar altoie groase.

Se cunosc de asemenea (oameni) care au o gură mare, cărnoasă, botoasă sau alţii au buze subţiri şi supte, şi iarăşi alţii care au buza de sus peste cea de jos, sau dimpotrivă, iar de multe ori o buză este mai groasă decît cealaltă. Unii au sub nas o buză lungă, iar alţii una scurtă. Tot astfel unii au o bărbie groasă, lată şi mare, iar alţii una mică şi ascuţită. Bărbiile unora sînt date foarte înapoi şi parcă se contopesc cu gîtul, ale altora sînt împinse înainte ; apoi unii au gîtul lung, iar alţii scurt ; dar aşa cum am pomenit mai sus,

între toate acestea se află o linie de mijloc.
În continuare se află chipuri care sînt construite în trepte proeminente în partea superioară, iar apoi, cu cît coboară în jos, cu atît se retrag mai mult. De asemenea se găsesc altele, care dimpotrivă, sînt jos foarte proeminente, şi apoi, cu cît se înalţă, cu atît se retrag înapoi. În asemenea cazuri se pot utiliza liniile frînte. Despre aceste lucruri s-ar putea scrie mult (arătîndu-se) cum» trebuie să fie folosite cele mai mici amănunte, dar curînd se va găsi un urmaş sîrguincios să cerceteze toate acestea.
Şi deşi toate aceste păreri mai sus descrise slujesc mai degrabă la desluşirea frumosului decît la crearea lui, totuşi ele trebuie cunoscute, împreună cu altele asemenea, pentru ca astfel, din multe experienţe, să înveţi ceva. Căci nimeni nu va putea să ştie bine cum se întocmeşte o statură frumoasă, pînă ce nu se va şti ce determină disproporţiile...

Corepondenţâ cu Jacob Heller

Nürnberg, 24 august 1508

Dragă domnule Jakob :
Am primit cu bine ultima dumneavoastră scrisoare ; am descifrat într-insa că doriţi să lucrez altarul cu multă grijă. Acelaşi lucru aveam şi eu de gînd. Aflaţi, pe de altă parte, unde am ajuns cu lucrul. Voleurile sînt gata pictate pe dinafară în cenuşiu, însă nu sînt date încă eu [irnis, iar pe dinăuntru fondul este întru totul pregătit : se poate începe pictarea definitivă. Cu mai multă rîvnă şi în timp îndelungat am făcut schiţa panoului central ; şi aceasta a fost preparată cu două culori foarte bune, astfel incit să pot să dau primele straturi (de culoare). Căci vreau ca de îndată ce voi afla părerea dumneavoastră, să trec vreo patru sau cinci sau şase straturi de fond pentru (a asigura) puritatea în execuţie şi o bună conservare, după cum sînt hotărît să folosesc de asemeni şi cel mai bun ultramarin pe care-l voi putea obţine. Şi nimeni, în afară de mine, nu va mai avea voie să pună mina la acest altar ; tocmai din această pricină voi fi silit să investesc mult timp în el.

Iată de ce vreau să mă asigur ca nu vă veţi necăji şi m-am hotărît să vă scriu că mi-am dat seama că nu pot să vă lac o asemenea lucrare doar pentru o sută şi treizeci de florini renani, ar însemna să pierd (la ea). Căci trebuie într-adevăr să cheltuiesc prea mult şi să pierd prea multă vreme pentru asta. Însă ceea ce v-am făgăduit, voi respecta ca un om cinstit. Chiar dacă nu veţi vrea să-l aveţi pentru o sumă mai mare decît aceea la care ne-am tocmit, eu totuşi îl voi face în aşa fel, incît să fie de o valoare cu mult mai mare decît îmi este simbria. Dacă însă veţi fi de acord să-mi daţi 200 florini, voi putea să desăvîrşesc hotarîrea mea de la început. Căci de-ar fi să mi se ofere chiar şi 400 florini, n-aş accepta să lac încă o dată o asemenea lucrare. Nu văd cum aş putea să cîştig măcar un singur prenig în felul acesta, deoarece se pierde prea mult timp cu lucrul. Vă rog, deci, să-mi comunicaţi părerea dumneavoastră şi de îndată ce o voi afla, voi fi gata să primesc cei 50 de florini de la Imhoff. Căci n-am vrut să iau încă nici un ban pe această lucrare.

Cu aceasta, vă rog să primiţi expresia respectului meu. Aflaţi totodată că nicicînd în viaţa mea n-am mai început vreo lucrare care să-mi fi făcut mai mare plăcere decît altarul pe care-l lucrez aoum pentru dumneavoastră. De asemenea nu vreau să mă mai apu£ de nici o lucrare, pînă ce nu voi fi terminat-o pe aceasta. îmi pare rău doar că vine atît de curînd iarna peste mine. Zilele devin atît de scurte încît nu se mai poate face prea mare lucru.

Mai am o rugăminte pentru dumneavoastră. Dacă vă mai amintiţi de chipul Fecioarei, pe care l-aţi văzut la mine, şi ştiţi pe cineva care ar avea nevoie de un asemenea tablou, vă rog să-l oferiţi. Dacă i s-ar face şi un suport corespunzător, ar fi un altar drăguţ. Ştiţi doar prea bine că este executat cu grijă. Sînt gata să-l cedez chiar şi la un preţ mai ieftin. Dacă ar trebui să-l lucrez acum pentru cineva, n-aş accepta pentru mai puţin de cincizeci de florini. Aflîndu-se însă gata făcut n-aş vrea să mi se strice în casă. Iată de ce vreau să vă împuternicesc pe dumneavoastră să-l daţi la un preţ mai mic, adică pentrru 30 de florini. Iar

dacă ar fi să rămînă nevîndut, mai degrabă l-aş lăsa chiar şi pentru 25 de florini. Căci s-sau prăpădit mulţi (bani) pe mîncare (lucrind la el).

Nürnberg, 26 august 1509

Mai întîi primiţi omagiile mele, dragă domnule Jakob Heller...

L-am pictat cu multă rîvnă, după cum veţi vedea. Şi mai este lucrat cu cele mai bune culori pe care le-am putut dobîndi. L-am pictat cu ultramarin bun, atît fondul cit şi straturile următoare şi finisajul cam de cinci-şase ori. Iar atunci cînd a fost gata terminat, i-am tras încă vreo două straturi pentru ca să se păstreze multă vreme. Ştiu bine că, întrucît îl veţi ţine cu grijă, va rămîne curat şi proaspăt chiar şi peste cinci sute de ani Căci n-a fost lucrat aşa cum se lucrează de obicei. Iată de ce vă rog să-l păstraţi curat, ca să nu fie nici atins, nici stropit cu apă sfinţită. Ştiu că nu va fi criticat 'decît numai pentru a mă supăra pe mine...

Aflaţi de asemenea că pentru panoul central am pus să se facă pe cheltuiala mea o ramă nouă care mă costă peste şase florini. Iar pe cea veche am distrus-o, căci tîmplarul o făcuse prea grosolană. însă nu l-am bătut în cuie, pentru că n-aţi vrut. Bine ar fi dacă aţi pune să fie prinsă în şuruburi pentru ca să nu se deterioreze pictura.

Şi cînd se va aşeza altarul, înclinaţi-l cu două sau trei laturi de deget, pentru ca să poată fi văzut bine şi să nu lucească. Iar dacă voi veni peste un an sau doi sau trei la dumneavoastră, va trebui să dăm jos altarul ca să vedem dacă nu cumva s-a uscat prea tare. Atunci îl voi da încă o dată cu un verni special, care nu poate fi făcut de alţii : în felul acesta va putea dura cu încă 100 de ani mai mult. Vă rog însă să nu lăsaţi pe nimeni altcineva să-l verniseze, căci toate celelalte ver- niuri sînt galbene şi l-ar strica. M-ar durea prea tare să se strice o lucrare la care am muncit mai mult de un an. Iar cînd se va des- 47 face pachetul, să fiţi de faţă şi dumneavoastră
ca să nu i se aducă vreo stricăciune altarului. Vegheaţi cu grijă asupra lui şi veţi afla de la pictorii

dumneavoastră ca şi de la cei străini, cum este lucrat...

MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564)

Michelangelo care, dintr-un anumit punct de vedere, a inventat idealul la moderni, este singurul om care a posedat o imaginaţie în cel mai înalt grad „plastică" fără a fi colorist.
CHARLES BAUDELAIRE

Despre pictura Capelei Sixtine

De cînd sălaşu-n astă vizuină mi-am făcut, ca peştilor din apele stătute ale Lombardiei sau altor lacuri de aiurea, – o guşă mare mi-a
crescut
iar pîntecu-mi se-nalţă sus pîn'sub bărbie :

îmi cată către ceruri barba ; ceafa-n jos se lasă proptită-n şiră, iară sternul povîrnit afară-i precum o harfă ; ca roua brobonarea dantelată de picurări din pensule, subţiri ori dese, mi-aş-
terne chipul.

În foaie şalele mi se frămîntă asemeni unor
pîrghii ;
ca-n chingi de şa povara toat-a trupului pe
fese
mi se lasă ; picioarele bălăbăne —- neştire fără
sprijin ;
mă încordez asemeni unui arc de Siria :

deci fals şi straniu, ştiu prea bine, fi-va-mi rodul
scrîşnirilor din ochi şi creiei căci rău ocheşte flinta
ce-i cîş spre ţintă
înturnată.

Ci vină, dar, Giovanni, şi-ncearcă de-mi susţine şi moartele-mi tablouri şi faima mea tot moartă căci răul mă-mpresoară : iar de picturi, ajunsa-mi fi ruşine

Despre pictura

Pictura bună este nobilă şi curcernică prin ea însăşi, căci printre înţelepţi nimic nu tinde să înalţe mai mult sufletul sau să-l ridice spre adoraţie decît dificultatea acelei perfecţiuni care se apropie de divinitate şi devine una cu ea. Pictura bună reprezintă doar o

copie a acestei perfecţiuni, o umbră a creionului lui, o muzică, o melodie, şi numai o inteligenţă foarte ascuţită îi poate percepe dificultatea. Acesta este motivul pentru care este atît de rară şi pentru care atît de puţini oameni pot să o realizeze sau să ştie cum s-o producă. Pictura este muzica divinităţii, reflectarea interioară a perfecţiunii sale luminoase.

O scrisoare

Messer Benedetto[1],

Pentru ca să nu încapă nici o îndoială că am primit cărticica voastră, voi răspunde la cele ce mă întrebaţi, chiar dacă va trebui să o fac ca un neştiutor. Părerea mea este că pictura trebuie considerată cu atît mai izbutită, cu cît se apropie mai mult de sculptură, în vreme ce sculptura trebuie considerată cu atît mai nereuşită, cu cît se apropie mai mult de pictură. Şi astfel mi-am format părerea că sculptura este candelabrul picturii, şi că între ele este aceeaşi diferenţă ca între soare şi lună. Acum că am citit eseul vostru, în care spuneţi că, filozofic vorbind, acele lucruri care au o ţintă identică sînt şi ele identice, mi-am schimbat părerea. Şi astfel afirm că dacă o judecată mai susţinută şi o dificultate mai mare, impedimentele şi truda nu atrag după sine un grad mai înalt de nobleţe, atunci pictura şi sculptura sînt în esenţă identice. Şi pentru ca acest lucru să fie valabil, fiecare pictor trebuie să se gîn- dească tot aitît de mult la pictură cit şi la sculptură. Prin sculptură înţeleg acea artă care se realizează prin îndepărtare. Acea artă care se realizează prin aplicare este asemănătoare picturii. Este suficient să afirmăm, că întrucît ambele emană din una şi aceeaşi inteligenţă, sculptura şi pictura pot fi determinate să trăiască în armonie laolaltă, renunţând la şirul nesfîrşit de polemici interminabile, căci aceste discuţii iau mai mult timp decît practicarea în fapt a ambelor arte. Cel care a scris că pictura este mai nobilă decît

1 **Messer Benedetto Varchi, consul al Academiei florentine. El a solicitat opiniile multor artişti privitor la virtuţile relative ale artelor, pentru a le include într-o carte a cuvântărilor sale.**

sculptura nu ştia ce spune, şi dacă a înţeles şi celelalte lucruri despre oare a scris, tot atît de bine, sînt convins că slujnica mea ar fi scris despre ele cu mai multă inteligenţă. Există o mulţime de lucruri care n-au fost încă exprimate şi care ar putea fi rostite în legătură cu ştiinţele similare ; dar, cum v-am spus, ar necesita prea mult timp, iar eu dispun de foarte puţin căci, nu numai că sînt bătrîn, dar aproape că mă număr deja printre cei morţi. De aceea vă rog să mă iertaţi. În sfîrşit, vă mulţumesc din adîncul inimii pentru prea înalta cinste pe care mi-aţi făcut-o şi care este mai mare decît o merit.

TIŢIAN VECELLIO (1477-1576)

Hedonistul va afla la Tiţian senzualitate; gînditorul va afla cugetare; sfîntul sfinţenie; coloristul, culoare ; anatomistul, forme; şi totuşi tabloul nu va fi niciodată popular în sensul deplin al cuvîntului, căci nici unul din aceşti oameni mai înguşti nu-şi vor afla gustul lor particular atît de aparte tratat încît calităţile pe care le-ar asigura satisfacţia să fie cernute şi separate de celelalte; ele sînt ţinute în frîu de prezenţa altor calităţi menite să asigure satisfacţia Celorlalţi oameni.

JQUN RUSKIN

Despre pictură

Tiţian obişnuia să spună că nu fiecare pictor are darul picturii şi că mulţi pictori au fost dezamăgiţi cînd au întîmpinat dificultăţi în artă, şi că pictura făcută sub presiune, de către artişti fără talentul necesar, poate conduce numai la lipsa de formă, deoarece pictura era o profesie care necesita pace sufletească. De altfel, pictorul trebuie întotdeauna să caute esenţa lucrurilor, întotdeauna să reprezinte emoţiile şi caracteristicile esenţiale ale persoanei pe care o pictează... şi în fine Tiţian povestea că desenul iscusit şi nu culoarea este acela care face o pictură frumoasă.

Ridolfi despre Tiţicnn

Şi chiar cînd a ajuns foarte bătrîn şi practic orb, nu

trecea o singură zi fără ca să facă ceva fie în cărbune, fie în cretă, acestea fiind mijloacele pe care le-a folosit cu precădere în desen...
Era un truditor neobosit care lucra deobicei încet şi atent după natură. El a copiat de asemenea statui vestite,[1] dar a fost suficient de inteligent să prelucreze ceea ce a preluat, astfel incit să nu pară a fi o imitaţie. Pictînd hainele pesonajelor, i-a plăcut întotdeauna să folosească acele culori de roşu şi albastru care totdeauna se asortează frumos pe trupuri. Cînd a avut posibilitatea şi-a ţinut tablourile acasă o bucată de timp, acoperindu-le de îndată ce le isprăvea, şi apoi, după ce trecea o vreme, le revedea şi le schimba de cîteva ori pînă ce atingeau perfecţiunea.

Din Delle maraviglie delVarte de Ridolfi

RAFAEL SANZIO (1483-1520)

Rece, insipid, mulţumit de sine, academic – toate aceste calificative sînt pe buzele noastre, aşa cum sînt cînd citim anumite pasaje din Racine, şi cu tot atît de puţină îndreptăţire. Ce anume îl salvează ? În primul rînd suprema sa îndemînare... Şi-apoi se află în Rafael, ca şi în Racine şi Mozart, un ritm interior care este perceptibil la fiecare atingere, şi permite o mare precizie fără pierderea graţiei sau a vitalităţii. La Rafael toate armele tehnicii academice devin tot atît de sensibile şi de sprintene ca o floretă.

KENNETH CLARK

Despre educaţia »sia ca ipictar

...Cînd a dorit să-şi schimbe şi să-şi îmbunătăţească maniera, Raffaello nu pictase încă nudurile, studiindu-le cum ar fi trebuit, ici mulţumindu-se doar să le deseneze după natură – aşa cum îl văzuse făcînd pe maestrul său, Pietro ■— şi adăugind apoi acea graţie pe care o moştenise de la natură. Apucîndu-se deci să studieze nudurile şi să compare muşchii anumitor piese de anatomie, ca şi pe cei ai oamenilor morţi şi jupuiţi, cu aceia a oamenilor vii, care, fiind acoperiţi de piele, nu au aceeaşi înfăţişare ca atunci cînd pielea e jupuită, a înţeles atît chipul în

1 **Figura lui David şi altele.**

care ei se acoperă ou carne şi capătă o anumită moliciune – atunci cînd muşchii sînt la locul lor – cît şi faptul că prin schimbarea unghiurilor de vedere se pot face tot felul de răsuciri pline de graţie; cunoscînd apoi urmările umflării, lăsării în jos sau ridicării în sus a unui membru – sau a întregii persoane – precum şi felul în care se-nlănţuie oasele, nervii şi venele, a ajuns să stăpînească/.în chip strălucit toate cunoştinţele ce se cer unui pictor de seamă. Înţelegînd totuşi că, în ceea ce priveşte cunoaşterea nudu- rilor, nu putea să atingă desăvîrşirea lui Miche- langelo, Raffaello – oa un om înzestrat cu o neasemuită judecată – a socotit că pictura nu înseamnă numai înfăţişarea oamenilor goi, că

ea are un cîmp mult mai larg şi că prin pictorii desăvîrşiţi se pot număra şi acei care se pricep să înfăţişeze frumos şi cu uşurinţă subiectele pe care le-au născocit – ca şi tot ce le trece prin minte ; el a înţeles de asemenea că artist iscusit şi talentat poate fi numit şi acela care ştie ca în compoziţiile subiectelor să nu dea nici prea multe amănunte, pentru a le face de neînţeles, dar nici prea puţine, sărăcindu-le cu totul, ci să le faeă după cuviinţă, cu o frumoasă fantezie şi ordine.

Socotind, aşadar, că nu-l va putea ajunge pe Michelangelo în ceea ce întreprinsese acesta, Raffaello s-a hotărît să încerce a-l egala şi chiar a-l întrece în alte privinţe şi, d@ aceea, s-a silit să nu-l imite pe Michelangelo, ca să nu-şi piardă vremea în zadar, ci să devină un pictor desăvîrşit şi universal din alte privinţe.

Din *Vieţile pictorilor*, de Vasari

GIORGIO VASARI (1511-1576)

Tratatul lui Vasari conţine o trecere în revistă completă a actimtăţilor manuale ale timpului, în legătură cu care Vasari ne dă informaţii foarte preţioase privind situaţia tehnicii de lucru în secolul al şaisprezecelea.

ERNST BERGER

Despre micşorarea înâilţiimii figurilor

O mare pricepere au arătat artiştii noştri în micşorarea înălţimii figurilor, făcîndu-le adică să pară mai late decît sînt cu adevărat, această micşorare a înălţimii însemnînd la noi înfăţişarea unui lucru oarecare mai scurt decît trebuie, figura care se arată privirilor noastre neavînd astfel înălţimea ori lungimea pe care ar părea s-o aibă ; cu toate acestea, întregul ei, contururile, umbrele şi luminile o fac să se vadă ca şi cum ar merge înainte, de unde se 53 şi trage denumirea de micşorare a înălţimii.
În acest fel de picturi nu a existat niciodată un pictor sau desenator care să lucreze mai bine decît a lucrat Miehelangelo Buonarroti al nostru ; de altfel, nici nu l-ar fi putut întrece cineva tocmai pe el, care a lucrat într-un chip dumnezeesc figurile în relief. în acest scop el făcea mai întîi modele din pămînt sau ceară, iar după ele (fiindcă stăteau nemişcate mai bine decît fiinţele vii), scotea contururile, luminile şi umbrele. Asemenea fel de a lucra îi supără însă din cale afară pe cei care nu se pricep, căci mintea lor nu le îngăduie să meargă în adîncimea unor atari stări, din care, însă – în pictură – aceea de a lucra frumos prin micşorarea înălţimii este mai mare decît oricare alta. E sigur că vechii noştri maeştri – ca nişte mari iubitori de artă ce erau – au descoperit mijlocul de a executa asemenea lucrări cu ajutorul liniilor trase în perspectivă (ceea ce nu se putea face mai înainte) şi le-au împins atît de departe încît astăzi s-a ajuns în această privinţă la o adevărată măiestrie.

Despre ootrivirea culorilor

Urnitatea se produce prin armonizarea diferitelor culori care a fost puse laolaltă, una lîngă alta şi care – prin deosebirile adînci dintre cele mai îndepărtate ca ton, arată, diferite una de alta, părţile figurilor, aşa încît, de pildă carnea nu seamănă cu părul, iar un veşmînt, de o anumită culoare, nu seamănă cu altul, de altă culoare. Cînd aceste culori sînt folosite vii şi aprinse – aşa cum obişnuiau să facă, pe vremuri, unii pictori – desenul are atît de mult de suferit încît figurile, în loc să se vadă că sînt pictate cu pensula,

oare – luminîn- du-le sau umbrindu-le – le dă relief şi viaţă, par să fie, mai curînd, nişte pete de culoare. Prin urmare, toate picturile în ulei, în frescă sau în tempera trebuie să vădească o unitate atît de mare în privinţa coloritului, încît perso-

najele care, potrivit subiectului, sînt cele mai de seamă, să fie pictate în culori foarte deschise, iar veşmintele celor din faţă să nu fie prea închise, trebuind astfel să se facă veşmintele celor care vin după acestea în culori mai deschise ; dimpotrivă, pe măsură ce acestea se micşorează, mergînd spre fundal, culorile lor trebuie să devină tot mai închise, atît în ce priveşte veşmintele cît şi în ce priveşte carnaţia. Trebuie, îndeosebi, avut grijă a se folosi culorile cele mai fermecătoare, mai plăcute şi mai frumoase pentru figurile principale şi, mai ales, pentru cele oare apar în scenă în întregime şi nu numai pe jumătate, căci acestea sînt mai cercetate şi mult mai privite decît celelalte, care aproape că nu slujesc decît drept fond pentru coloritul celor dintîi ; o culoare mai deschisă o face să pară mai vie pe cea de lîngă ea, iar culorile mohorîte şi palide le fac să pară mai vesele pe cele de alături, dîndu-le parcă o înflăcărată frumuseţe.

Pictura în tempera

Pînă la Cimabue şi, de la el încoace, s-au văzut tot timpul lucrări pictate în tempera de către Greci, fie pe lemn, fie, uneori, pe pereţi. Temîndu-se ca tablourile pe lemn să nu se desfacă din încheieturi, maeştrii cei vechi obişnuiau ca, înainte de a le chitui cu ipsos, să le acopere în întregime cu o pînză de in, lipită cu clei, peste care puneau chitul; iar chitul nu-l puneau decît peste această pînză, pentru a lucra deasupra, iar culorile cu care urmau să picteze le amestecau cu gălbenuş de ou, căpă- tînd astfel vopseaua tempera, a cărei preparare se făcea în felul următor : se lua un gălbenuş de ou şi se bătea bine, iar apoi se punea în el o ramură tînără de smochin – pisată – pentru ca laptele acesteia, amesteeîndu-se cu oul şi cu culorile,

să dea vopseaua tempera cu care **55** îşi pictau operele. Culorile pe care le foloseau la aceste tablouri erau numiai minerale, uneile din ele fiind făcute de către chimişti, iar altele fiind scoase din pămînt. în acest fel de lucrări e bună orice culoare, afară de albul folosit la pictarea pereţilor tencuiţi cu var, care e prea tare ; aşa îşi lucrau ei operele şi picturile, şi aceasta se chema pictura în tempera.

Pictura pe -pinzâ

Cînd nu trebuie să stea întinse, pînzele pictate – pentru a putea fi înfăşurate, nu se acoperă cu ipsos, căci acesta crapă cînd pînza este făcută sul; se face totuşi o pastă din făină amestecată cu ulei de nuctă, în care s-au pus şi două sau trei mîini de ceruză, iar după ce pînzele au fost acoperite de -la o miargine la alta cu trei sau patru straturi de clei – se întinde această pastă cu un cuţit, iar toate găurile sînt astupate chiar de mina artistului. După care se întind încă două sau trei straturi de clei, iar apoi se aşterne imprimatúra... Şi fiindcă acest chip de a lucra a apărut practic şi lesnicios, s-au lucrat astfel nu numai tablouri mici şi uşor de mînuit, dar şi tablouri pentru altare sau opere de foarte mari dimensiuni, aşa precum se vede în sălile palatului San Marco din Veneţia sau în alte părţi, în consecinţă de cîte ori panoul de lemn nu este suficient de mare, este înlocuit cu o pînză, datorită mărimii acesteia şi a înlesnirilor ce le procură.

Din *Despre tehnică*, de Vasari

JACOPO ROBUSTI TINTORETTO (1518-1594)

De fapt, numai doi dintre marii manierişti au produs peisaje de reală semnificaţie. Ei sînt Tintoretto şi El Greco. La Tintoretto natura a fost surprinsă în rafala geniului său şi determinată să servească ţelurile colosalei sale inventivităţi.

KENNETH CLARK

Despre pictura

Tintoretto obişnuia să spună că studiul picturii este o muncă grea, şi că cele mai multe dificultăţi apar la acel pictor care a avansat cel mai adine. Spunea că studenţii tineri, dacă doresc să profite, trebuie să nu se abată niciodată de pe căile celor mai mari dintre pictori, mai ales celebrii Micheilangelo şi Tiţian, primul fiind miraculos în privinţa desenului, celălalt în privinţa culorii. A spus de asemenea că întrucît natura a fost întotdeauna aceeaşi, nu trebuie să se schimbe muşchii personajelor după cum dictează capriciuil. A mai spus că judecind o pictură trebuie să se observe mai întîi dacă la prima privire ochiul este satisfăcut şi dacă artistul a respectat legile artei ; cît despre rest, găsea că fiecare faice greşeli în lucruri mici.

Cînd a fost întrebat care sînt culorile cele mai frumoase a răspuns că negrul şi albul, deoarece una conferă forţă personajelor adîncin- du-le umbrele, iar cealaltă le scoate în relief. A declarat mai departe că numai artiştii iscusiţi trebuie să deseneze după modele vii deoarece acestea din urmă sînt lipsite de obicei atît de graţie cît şi de o formă frumoasă. Şi a mai spus că în timp ce culorile frumoase se vînd în prăvăliile de pe Rialto, desenul se poate obţine doar din cutia talentului şi că acesta necesită un studiu. îndelungat, adesea pînă noaptea tîrziu, ceea ce face ca desenul să fie practicat şi înţeles numai de un număr restrîns de oameni.

Ridolfi despre Tiintoretto

Cu mare cheltuială, el începu să colecţioneze din multe locuri mulaje în ghips după statui antice ; de la Florenţa a obţinut copiile miniaturale ale lui Daniello Volteranno după statuile din Capela Medicilor : Aurora (Zorile), Crepus- culo (Amurgul), Notte (Noaptea) şi Giorno 57 (Ziua). A studiat toate aceste statui cu o deosebită grijă, făcînd mii de desene după ele la lumina lămpii, pentru a dobîndi, cu ajutorul umbrelor groase aruncate în acest fel de lumină, un stil puternic de desen în relief. A copiat încontinuu diferitele părţi ale acestor statui (mîini, braţe, torsuri

etc.) desenîndu-le în cărbune, sau acuarelă pe hîrtie colorată, desenîndu-le în părţile luminate cu cretă sau cu alb de plumb.

Intelectul său ascuţit l-a făcut să-şi dea seama de faptul că pentru a deveni un pictor mare trebuie să capeţi dexteritate în copierea reliefului, şi că imitarea strictă a naturii nu este suficientă. Căci natura produce mai ales lucruri imperfecte, şi numai rareori pune laolaltă părţi de egală frumuseţe. El credea că era în intenţia artiştilor deosebit de înzestraţi să sicoată din natură un extras al frumosului, iar apoi să adauge ceea ce lipseşte, făcînd ca prin aceasta natura să pară cu totu'l desăvîrşită. N-a încetat nici o clipă să copieze picturile lui Tiţian, în- văţînd astfel din ele arta coloritului.

A lucrat de asemenea după modele vii. După ele a făcut un mare număr de studii de racursi. El a încercat să lege de natură ceea ce a observat la sculpturi, învăţînd armonia de la una şi forma corectă de la cealaltă. Uneori a făcut disecţii pe cadavre pentru a vedea cum acţionează muşcihii.

De asemenea a învăţat să facă modele reduse din ceară sau din lut pe care le îmbrăca în petece de pînză şi le acoperea cu atenţie, astfel îneît cutele să acentueze formele membrelor. Aşeza aceste modele în căsuţe şi în camere de perspectivă. Punea luminiţe la ferestre ca să se producă lumină şi umbră. Alite modele le suspenda de grinzile tavanului. Aceasta îl ajuta să observe efectul pe care îl făceau atunci cînd erau privite de dedesubt, învăţînd astfel cum se fac racursiurile pentru frescele de plafon. Una din calităţile lui Tintoretto, lăudată de mulţi artişti, a fost capacitatea sa de a-şi imagina efectul pe care îl va face un tablou în funcţie de locul pe care urma să-l ocupe [1]. Aceasta însemna că el înţelesese cît finisaj necesita -un tablou anumit. Dar lîn toate împrejurările

---

1 **Ridolfi explică că nu este întotdeauna demn de *laudă pictorul care finisează şi lucrează cu delicateţe.* Este mai cu seamă de prisos în cazul tablourilor ce urmează să fie atîrnate la distanţă de spectator, întru- cît spaţiul care există între el şi pictură va armoniza tuşele viguroase şi le va face să pară line şi agreabile.**

pensulaţia sa măestrită a fost „liberă”.

Din Dcdle maraviglie delVarte, de Ridolfi

PAOLO VERONESE (1528-1588)

Acei pictori care au înţeles cel mai bine arta producerii unui efect reuşit, au adoptat un principiu care pare să fie perfect compatibil cu raţiunea, şi anume că o parte poate fi sacrificată pentru binele întregului. Astfel, fie că masele sînt alcătuite din lumină fie din umbră, este necesar ca ele să fie compacte şi să aibă o formă plăcută; în acest scop, unele părţi pot fi făcute mai întunecate şi altele mai luminate, iar reflexiile mai puternice decît ar îngădui natura. Paolo Veronese şi-a asumat mari libertăţi de acest gen. Se spune că fiind odată întrebat de ce anumite personaje sînt pictate în umbră, întrueît nu se vedea nici o cauză în tabloul însuşi, el curmă întrebarea iscoditoare cu fraza, „una nuevola che passa”, un nor care trece le-a umbrit.

ŞIR JOSHUA REYNOLDS

Procesul lui Paolo Veronese

(Fiind citat de Cancelaria Tribunalului Catolic (Sfîntul Oficiu) să apară în faţa instanţei, Paolo Oaliari din Verona, domiciliat în parohia San Samuel, cînd a fost interogat în legătură cu numele şi pronumele său, a răspuns cele de mai sus.

Cînd a fost chestionat în legătură cu profesiunea sa, a răspuns : Pictez şi fac portrete. *întrebare:* Ştii motivul pentru care ai fost chemat aici ?

Răspuns: Nu, domnilor.

întrebare : Poţi să-ţi închipui pentru ce ?

Răspuns : îmi închipui foarte bine.

Întrebare : Spune-ne ce-ţi 'închipui.

Răspuns • Potrivit celor spuse mie de Părintele Reverend, adică de Stareţul de la Mî- năstirea Sfinţii Giovanni şi Paolo, al cărui nume nu-l cunosc, înălţimile Voastre i-aţi poruncit, cînd a fost el aici, să mă determine să pictez o Magdalenă în locul cîinelui din tabloul meu [1]. I-am spus că aş fi făcut bucuros acest lucru şi în fond orice altceva, atît pentru

1 **Cunoscut astăzi sub numele *Petrecerea din casa lui Levi,***

onoarea mea cît şi pentru aceea a lucrării mele, idacă aş fi simţit că un asemenea personaj ar fi potrivit. Cu toate acestea, din mai multe motive pe care voi încerca să le arăt, cu condiţia să mi se dea această posibilitate, n-am simţit că o Magdalenă ar fi potrivită în tablou. *întrebare :* La care tablou te referi ?

Răspuns : La *Cina cea de Taină* pe care Isus a petrecut-o în tovărăşia Apostolilor săi în casa lui Simon.

Întrebare : Unde se află acest tablou ? *Răspuns :* în refectoriul călugărilor de la Mî- năstirea Sfinţii Giovanni şi Paolo. *Întrebare :* Pe ce este pictat, pe perete, pe panou sau pe pînză ?

Răspuns: Pe pînză. *întrebare : Ce* înălţime are ?

Răspuns: Cam şaptesprezece picioare. *întrebare :* Ce lăţime are ?

Răspuns : Cam treizeci şi nouă de picioare.

întrebare: Ai pictat şi însoţitori în acest tablou al Cinei Mîntuitorului Nostru ?

Răspuns : Da, domnilor.

întrebare • Spune-ne cîţi însoţitori sînt, şi ce fa'ce fiecare din ei.

Răspuns: Este Simon, proprietarul hanului. Imediat lingă acest personaj am pictat un intendent care am presupus că venise pentru propria lui plăcere, să vadă cum mai merg treburile. Mai sînt de asemenea multe alte personaje de care n*u-mi aduc aminte pentru că s-a scurs multă vreme de cînd am pictat tabloul. *întrebare :* în afară de aceasta, ai mai pictat şi alte Cine ?

Răspuns: Da, înălţimile voastre. *întrebare :* Cîte ai pictat şi unde se află ? *Răspuns:* La Verona am pictat una pentru prea cucernicii părinţi de la San Nazzaro. Poate fi văzută în refectoriul lor. De asemenea am pictat una aci la Veneţia pentru prea cucernicii părinţi de la San Giorgio. Este aşezată în refectoriul lor.

I s-a spus că aceasta nu era o Cină. întrebare: Noi te-am întrebat de Cina cea de taină a Mîntuitorului nostru.

Răspuns : Am pictat una în refectoriul de la Servi din Veneţia, încă una în refectoriul lui San Sebastian aici în Veneţia. De asemenea am pictat una în Padova pentru părinţii de la Santa Mad'dalena. în afară de acestea nu-mi aduc aminte să mai fi pilctat şi altele.
întrebare : în Cina pe care ai pictat-o pentru Sfinţii Giovanni şi Paolo, care este semnificaţia figurii bărbatului căruia îi curge sînge din nas ?
Răspuns : Am intenţionat să înfăţişez un servitor căruia îi curgea sînge din nas în urma unui accident.
întrebare: Care este semnificaţia oamenilor 'înarmaţi care sînt îmbrăcaţi ca germani şi ţin halebarde în mîini ?
Răspuns : Ca să răspund cum trebuie la aceasta, trebuie să spun cîteva cuvinte asupra subiectului.
Întrebare: Spune-le.
Răspuns: Noi pictorii ne luăm anumite libertăţi pe care şi le asumă poeţii şi nebunii, iar eu i-am înfăţişat pe cei doi -halebardieri – unul bînd şi unul mîncînd lingă o scară. Ei se află acolo ca să fie utili, pentru că mi s-a părut potrivit ca stă- pînul casei, care era om de vază şi bogat, după cîte mi s-a spus, să aibă asemenea slujitori.
Întrebare: Şi de ce l-ai aşezat pe pînză pe omul acela îmbrăcat ca un clovn, ţinînd un papagal pe încheietura mîinii ?
Răspuns: Din motive ornamentale, după cum e obiceiul.
Întrebare : Cine stă aşezat la masa Mîntuitorului nostru ?
Răspuns: Cei doisprezece Apostoli.
Întrebare : Ce face primul, Sf. Petru ?
Răspuns: Taie mielul în felii ca să le trimită spre celălalt capăt al mesei.
Întrebare : Ce face cel de lingă el ?
Răspuns: Ţine o farfurie ca să poată primi ceea ce îi va da Sf. Petru.
Întrebare : Spune-ne ce face următorul ?
Răspuns: Ţine o scobitoare ; se scobeşte în dinţi.
întrebare : Cine crezi tu că a luat parte într- adevăr la această Cină de Taină ?

Răspuns: Cred că s-au aflat acolo Cristos şi Apostolii Săi ; dar dacă există un spaţiu suplimentar într-un tablou, îl împodobesc cu personaje după cum îmi dictează imaginaţia.

întrebat dacă i s-a cerut să picteze germani, clovni şi alte asemenea lucruri în tabloul său, Veronese a răspuns: Nu înălţimile voastre, dar mi s-a cerut să împodobesc tabloul oricum voi dori. Este un tablou mare şi mi s-a părut că există loc pentru multe personaje.

Întrebat după aceea dacă podoabele pe care el, ca pictor, s-a obişnuit să le adauge tablourilor erau de obicei aşezate acolo pentru că erau necesare şi potrivite atît subiectului cît şi personajelor principale, sau dacă ele erau într- adevăr inventate după bunul său plac, adică lucruri care-i treceau prin minte fără ca să-i solicite judecata sau simţul pudorii, Veronese răspunse : Pictez tablouri cît pot de bine, ţinînd cont de ceea ce este potrivit. întrebat apoi dacă i s-a părut potrivit să picteze clovni, beţivi, nemţi, pitici şi alte asemenea obsceriităţi într-un tablou înfăţişînd Cina cea de taină a Mîntuitorului nostru, el a răspuns : Nu, înălţimile voastre.

Întrebare: Nu-ţi este cunoscut faptul că în Germania şi în alte locuri atinse de putregaiul ereziei se obişnuieşte ca, cu ajutorul unor tablouri depravate şi a altor asemenea născociri să-şi bată joc, să insulte şi să persifleze cele ce ţin de Sfînta Biserică Catolică, pentru ca să propovăduiască proştilor şi ignoranţilor falsa învăţătură ? *Răspuns :* Da, înălţimea voastră, este un lucru netrebnic. Dar vă repet ce v-am spus mai înainte, şi anume că eu trebuie să fac ceea ce mai marii mei au făcut înaintea mea.

întrebare : Şi ce-au făcut mai marii tăi ? Fă- cut-au ei lucruri asemănătoare ?

Răspuns: în Capela Pontificală de la Roma, Michelangelo a pictat pe Domnul Nostru Isus Cristos, pe Maica Sa, pe Sf. Ioan, Sf. Petru şi Ceata îngerilor, pe toţi ca nuduri – chiar şi pe Fecioara Maria. Şi sînt arătaţi în diferite poziţii, fără prea multă reverenţă. *întrebare :* Nu-ţi dai oare seama de faptul că nu sînt

necesare nici un fel de haine 63 într-o pictură a Judecăţii de Apoi pentru

că nu se presupune existenţa hainelor sau a unor lucruri similare, şi de faptul că nu există nimic la acele personaje care să nu fie spiritualizat ? Nu există arme, măscărici, cîini şi alte clovnerii asemănătoare. Şi vrei pur şi simplu să dai a înţelege că datorită acestui exemplu sau a oricărui altul ai avut dreptate să pictezi tabloul aşa cum l-ai pictat ? Şi intenţionezi să-ţi aperi tabloul şi să insişti că este bun şi nu este obscen ?

Răspuns : Iluştrii mei stăpîni, nu, nu doresc să apăr tabloul, dar am crezut într-adevăr că procedez bine. N-am luat în considerare o seamă de lucruri, căci n-am crezut că voi jena pe cineva, mai cu seamă deoarece figurile clovnilor sînt aşezate în afara încăperii unde se află aşezat Domnul nostru.

Ca rezultat al acestei şedinţe a Tribunalului, judecătorii au hctărît ca Veronese, pe propria sa cheltuială, avind trei luni la dispoziţie, să execute schimbările necesare. Se stipula mai departe că în cazul că va wefuza să facă schimbările, el va fi pasibil de pedepsele pe care Tribunalul Sacru va voi să le | aplice[1].

Din documentele depoziţiei lui Veronese

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO (1538-1600)

Tratatul lui Lomazzo a fost extrem de citit şi de folosit pînă în secolul al nouăsprezecelea şi este de mare importanţă pentru înţelegerea Manierismului.

ELIZABETH G. HOLT

Despre compartimentele picturii

Pictura este fie contemplativă fie practică. Cea contemplativă stabileşte preceptele generale ce trebuie învăţate de oricine doreşte să devină celebru

1 **Veronese nu a executat toate schimbările comandate. El a schimbat totuşi tabloului, prin care a recunoscut că nu este un tablou înfţişînd Cina cea de Taină. Se pare că aceasta a satisfăcut pe judecătorii Tribunalului Inchizitorial.**

în această artă. Cea practică oferă observaţii ce ţin de discreţie şi de judecată, în- văţînd cum să se pună în practică ceea ce se concepe în general... Partea contemplativă are cinci compartimente. Primul se ocupă de *proporţie,* al doilea de *mişcările, acţiunile* şi *situaţiile* personajelor ; al treilea de *culoare;* al patrulea de *lumină,* al cincilea de *perspectivă.* Există două aspecte în ceea ce priveşte proporţia. Sau este directă – exprimînd proporţia exactă şi adevărată a lucrului de reprezentat (adică, dacă statura unui om se compune din nouă sau zece feţe în lungime, atunci faţa sa trebuie să fie a noua sau a zecea parte din aceasta) – sau altminteri proporţia se află în perspectivă în raport cu ochiul. Această proporţie diferă în foarte mare măsură de cealaltă. Căci în acest caz proporţia feţei sau a capului faţă de corpul întreg depinde de distanţa la care se află obiectul de ochi.

Din Un Tratat conţinînd artele picturii ciudate,

de Lomazzo

FRANCISCO PACHECO (1564-1654)

Academia sa de pictură a fost unul din centrele culturale ale oraşului[1] şi i-a atras nu numai pe literaţi dar şi asemenea elevi proeminenţi precum Velázquez, Alonso Cano şi probabil de asemenea Zurbarán... Aparţinînd, ca şi Carducho, aceleiaşi generaţii de tranziţie dintre manierism şi baroc, Pacheco este, totuşi, mult mai înclinat în favoarea naturalismului.

ELIZABETH G. HOLT

Despre pictura

Desenul este viaţa şi sufletul picturii ; desenul, mai ales conturul, este lucrul cel mai greu ; ba, la drept vorbind, Arta nici nu cunoaşte altă dificultate. Aici sînt necesare curajul şi stăruinţa ; aici giganţii înşişi duc o luptă de o viaţă, în timpul căreia nu pot depune armele nici pentru o singură clipă...

În operele maeştrilor constatăm multă iscusinţă în ale desenului, multă consideraţie şi tact, multă

1 **Sevilla.**

adîncime, ştiinţă şi anatomie, multă iscusinţă şi veridicitate în redarea muşchilor, *multă discriminare în ceea ce priveşte diferitele tipuri de îmbrăcăminte şi mătăsuri,* multă finisare în diferitele porţiuni, în desen şi culoare, multă frumuseţe şi *diversitate în trăsături,* multă artă în racursiuri şi perspectivă, multă ingeniozitate în *adaptarea efectelor de lumină* locului dat – pe scurt, multă grijă şi hărnicie în a descoperi şi dezvălui acele puncte care sînt dificil de stăpînit...
Urmez natura îndeaproape în privinţa tuturor lucrurilor, şi dacă aş putea-o avea neîntrerupt înaintea ochilor pentru fiecare detaliu, ar fi cu atît mai bine.

Din *Arte de la Pilitura, de* Pacheco

PIETER PAUL RUBENS (1577-1640)

În arta sa, toate instinctele animalice ale naturii umane apar ipe scenă, acelea pe care convenţia le exclusese ca grosiere, el le reproduce ca adevărate şi le contopeşte cu alte emoţii umane întocmai cum sînt împletite în viaţă.
HIPPOLYTE TAINE

Trei scrisori

Către Annibale Chieppio

Valladolid, 24 mai 1603

Soarta răutăcioasă pizmuieşte prea mult mulţumirea mea sufletească şi nu uită a mă sîcîi cu unele necazuri, găsind cîteodată mijlocul de

a aduce o năpastă, pe care precauţia omenească n-o poate prevedea şi cu atît mai puţin s-o bănuie, cum se întîmplă cu tablourile, împachetate chiar cu mina mea şi cu cea mai mare grijă cu putinţă, de faţă cu stăpînul meu, ducele. Pe urmă le-am cercetat din nou, la stăruinţa slujbaşilor de la vamă, la Alicante, şi le-am aflat iarăşi a fi într-o stare desăvîrşită ; dar acum cînd au fost despachetate în casa lui signor Hanibal Iberti, par a fi stricate şi dăunate în asemenea hal, încît mai că îmi pierd nădejdea de a fi în stare să îndrept stricăciunile... Culorile au pălit şi, absorbind atîta

umiditate, s-au umflat şi se cojesc, astfel încît în multe locuri nu mai rămîne alt leac decît a fi rîcîite cu cuţitul de pe pînză şi a pune culori proaspete.

Atît de mare este paguba (tare aş vrea să nu fie aşa !). Nu exagerez ca să sporesc mai tîrziu preţul muncii de restaurare, căreia nu voi şovăi să mă devotez cu toată iscusinţa, de vreme ce înălţimii Sale i-a fost pe voie a mă face custodele şi conducătorul muncii altora, fără a adăuga măcar o singură tuşă a penelului meu. Vorbesc astfel nu fiindcă mi-ar fi ciudă pe această însărcinare, ci pentru că signor Iberti doreşte să pictez repede o seamă de tablouri, cu ajutorul pictorilor spanioli, o dorinţă căreia m-am supus, dar nu sînt îndemnat s-o încuviinţez, ţinînd seama de răgazul scurt lăsat şi de piedicile ridicate de picturile stricate – fără a mai pomeni de neglijenţa şi lipsa de pregătire, de necrezut, a acestor pictori şi (ceea ce este foarte însemnat) maniera lor atît de deosebită de a mea.

Domnul să mă apere, să nu le semăn cumva, în vreun fel. Pe scurt, *pergimus pugnantia secum; cornibus adversis componere* [1].

După toate, treaba e sortită să fie dată în vileag prin indiscreţia asistenţilor înşişi, căci fie că-mi vor dispreţui ajutorul şi retuşările, fie că le vor prelua şi vor pretinde că este doar opera lor, fiindcă le va fi de ajuns de lesne să îşi dea seama că tablourile sînt hărăzite ducelui de Lerma şi trimise cu gîndul de a fi expuse într-o galerie publică. Acest amănunt este de prea puţină însemnătate pentru mine şi le-aş dărui bucuros această onoare ; dar sînt sigur că numai pe seama prospeţimii culorilor se va descoperi negreşit că lucrarea a fost făcută aici (...) fie de ei, fie de mine însumi, fie de mine şi de ei împreună (lucru ce nu voi îngădui niciodată, deoarece totdeauna m-am ferit ca nu cumva operele mele să fie luate drept ale altui artist, oricît de mare ar fi el). Şi m-aş socoti dezonorat de o lucrare inferioară, nedemnă de faima mea, care nu este necunoscută aici.

---

1 **Ne străduim să împăcăm lucruri care se bat cap în cap (Horaţiu-Sermones).**

Către Annibale Chieppio

Roma, 2 februarie 1608

Trebuie să aflaţi, aşadar, că tabloul meu pentru altarul de sus din Chiesa Nuova a ieşit foarte bine, spre neţărmurita mulţumire a călugărilor şi, de asemenea, (ceea ce se înitîmplă arar) a tuturor celorlalţi privitori care l-au văzut mai întîi. Dar lumina cade atît de neprielnic pe acest altar, încît anevoie poţi desluşi figurile, ori te poţi desfăta de frumuseţea coloritului şi gingăşia cu care sînt desenate capetele şi drapajele pe care le-am executat cu mare grijă, după natură, şi cu deplină măiestrie, după judecata tuturor. Drept care, văzînd că tot meritul lucrării este umbrit din cauza aşezării ei şi deoarece nu pot dobîndi onoarea strădaniilor mele cită vreme roadele lor nu pot fi văzute, cred că nu o voi dezveli. în schimb, o voi lua cu mine şi voi căuta un loc mai bun pentru ea, chiar dacă preţul a fost hotărît la 800 de coroane (la zece juli coroana). Dar călugării nu doresc ca pictura să fie îndepărtată, pînă ce nu cad de acord să fac o copie după ea, cu

mîna mea, pentru acelaşi altar, urmînd a fi pictată pe piatră sau pe alt material care va absorbi culorile în aşa fel, incit să nu fie reflectate de această lumină neprielnică. Eu, însă, nu consider potrivit cu reputaţia mea ca să existe, în Roma, două tablouri identice, pictate de mîna mea...
Cu gîndul ca să fiţi bine informat despre orice, vă voi spune că este foarte frumoasă compoziţia datorită numărului, mărimii şi varietăţii figurilor de bătrîni, tineri şi doamne bogat în- veşmîntate...

Către Sir Dudley Carleton

Anvers, 26 mai 1618

Cel de-al treilea tablou este pictat pe un panou, avînd cam un metru şi zece centimetri lungime pe optzeci de centimetri înălţime. Subiectul este întru totul original, nefiind nici sacru, nici profan, ca să spun aşa, deşi este luat din Sfînta Scriptură. înfăţişează pe Sarah în clipa cînd o alungă pe Hagar care, cu prunc în pîntec, părăseşte casa avînd un port demn, sprijinită de patriarhul Abraham. Nu i-am dat omului trimis la domnia voastră [1] dimensiunile tabloului, fiindcă i-am şi pus o mică ramă. Este pictaţ pe un panou, deoarece lucrările de mici proporţii reuşesc mai bine pe lemn decît pe pînză; şi fiind atît de mic, va fi uşor de transportat. După obiceiul meu, am angajat uni om foarte iscusit în domeniul lui, pentru a termina peisajele[2], numai spre a spori desfătarea Excelenţei Voastre. Pentru celelalte, vă asigur că nu am îngăduit ca vreo făptură omenească să pună mîna la desăvîrşirea lor...
Potrivit părerii lui Poussin, o „modă" este una din acele legi, sau metode, pe care artiştii le stabilesc spre a le fi de ajutor la executarea lucrărilor. Într-un fel, asemenea grupe de reguli atrag după ele anumite obligaţii; astfel, ele impun restricţii asupra libertăţii pictorului, dar, pe de altă parte, ele îi uşurează sarcina definind un curs general al acţiunii a cărui respectare va conduce la

---

1 **Mesagerul lui Carleton l-a vizitat pe Rubens ca să obţină de la el măsurătorile tuturor picturilor pe care Rubens le pregătea pentru el, spre a putea pregăti ramele.**
2 **Jean Wildens.**

NKDOLAS POUSSIN (1594-1665)

atenţie rezultate.

ETIENNE GILSON

Dintr-o scrisoare către dl. de Chambray

7 martie, 1655

...În primul rînd, trebuie să ştim ce este imitaţia şi să o definim. Definiţie – prin imitaţie se înţelege construirea de linii şi utilizarea culorii pe o suprafaţă plană pentru a reprezenta orice obiect sub soare. Ţelul îl constituie delectarea... Nu poate exista nici un tablou de merit zămislit pe pînză fără o cunoaştere a luminii, atmosferei, formei, culorii şi perspectivei. O asemenea învăţătură ţine de fundamentele sau elementele de bază ale picturii. în primul rînd, deci, este necesar ca subiectul să fie în sine nobil, şi să ofere perspective pentru dezvăluirea gîndului şi a străduaniei pictorului. Trebuie să fie în stare să primească o formă bună.

Din diferite iscrisori

Niciodată nu mă simt atît de stimulat (de îmboldit spre muncă) ca după ce am văzut un obiect frumos.
Există două feluri de a privi lucrurile. Unul e pur şi simplu să te uiţi la ele, în vreme ce celălalt presupune o considerare atentă a lor.
Să vezi doar nu e nimic altceva decît să primeşti în ochi forma sau copia obiectului care este privit; dar să consideri un lucru e mai mult decît atît : e să cauţi cu o sîrguinţă spe- 70
cială mijloacele de a cunoaşte acest obiect pe deplin.

Ei nu-şi dau seama că este contrar ordinii şi naturii să aşezi lucruri foarte mari şi masive în locuri înalte[1], sau să pui corpuri delicate sau firave să ducă greutăţi mari.

Este foarte dificil să judeci bine. Spre a realiza acest lucru este nevoie atît de teorie cît şi de practică. Raţiunea, nu apetitul, trebuie să controleze judecata.

---

1 **Sc referă la bolta de la Grancje Galerie.**

Îţi spun cîteva consideraţii importante ce vor arăta ce anume trebuie observat în reprezentările tratate de un artist. Bravii noştrii greci din antichitate, inventatorii tuturor lucrărilor frumoase, au descoperit mai multe modalităţi cu ajutorul cărora produceau efecte miraculoase. Acest cuvînt „modalitate”, în accepţiunea lor, înseamnă raţiune, măsură, sau forma pe care o utilizăm în activitatea creatoare. Raţiunea ne obligă să nu depăşim anumite limite, să studiem natura cu moderaţie şi inteligenţă, să menţinem în fiecare operă o ordine precisă, şi să păstrăm fiecărui lucru caracteristica lui esenţială. Aceste modalităţi ale anticilor combinau între ele lucruri asemenea şi lucruri diferite. Constanţa în proporţii şi dispunere conferea fiecărei modalităţi caracterul ei particular ; şi anume puterea de a inspira sufletului anumite pasiuni.

Gustul amatorilor variază tot atît de mult ca talentul pictorilor. Trebuie să existe o diversitate tot atît de mare în judecăţile primilor ca şi în producţiile celor din urmă. Istoria demonstrează că fiecare din pictorii mari ai antichităţii au excelat într-o anumită direcţie. Se poate conchide că nici un om nu a întruchipat perfecţiunea.

Dar cine ştie ce se poate bucura de reuşită ? Uneori, dacă n-am pierde nimic, am fi în pagubă. Relele cele mai mari se trag din marea prosperitate. Acestea sînt căile secrete pe care le foloseşte Natura ca să producă schimbări.

Despre limitele desenului şi ou lorii

Este important să se evite atît moliciunea prea mare cît şi severitatea excesivă în privinţa liniilor şi culorilor. Este elegant acel gen de pictură la care prim-planul şi fundalul sînt bine reunite de cîmpul median. Acesta este modul în care se pot explica armonia şi distonarea culorilor, precum şi limiteie lor.

Despre ideea de frumuseţe

Frumuseţea nu intră într-un subiect fără o pregătire atentă. Această pregătire include ordinea, modalitatea, întinderea sau spaţiul şi forma. Ordinea înseamnă distanţa dintre părţi ; modalitatea se ocupă de cantitate şi de număr; forma se referă la contururi şi culori. Nu este suficient ca toate părţile să aibă o ordine sau un spaţiu adecvate, şi ca toate figurile să se afle la locurile lor fireşti. Trebuie să existe de asemenea „modalitatea" pentru a le menţine în cadrul limitelor lor adevărate. Forma, cînd trăsăturile sînt tratate cu graţie şi fineţe, adaugă armonie luminii şi umbrei. Adevărata frumuseţe se desprinde de animalitate şi ţine de trup numai cînd este determinată prin măsuri pregătitoare care înalţă imaginaţia şi excită mintea, pentru a conferi lucrurilor exterioare o valoare superioară celei pe care o posedă în realitate. Pictarea agreabilă a frumosului este acel *nec plus ultra* al artei.

Din Schiţă pentru un tratat asupra picturii, de

Poussin

Ridolfi, un pictor veneţian, imitator al lui Veronese, este mai ales cunoscut pentru lucrarea sa asupra vieţii

CARLO RIDOLFI (1594-1658)

pictorilor din oraşul său intitulată Minunile Artei (Delle maraviglie delVarte).

ROBERT GOLDWATEE

Doua abuzuri importante

Există două abuzuri importante care fac mare rău picturii. Primul este ignoranţa din partea patronilor, care adesea greşesc cînd aleg un pictor ; al doilea este marele număr de pictori care n-au nici un pic de talent, şi care datorită sărăciei, se silesc să picteze. Primul abuz are efectul de a priva pe artiştii îndemînateci, care au trudit din greu şi timp îndelungat ca să-şi perfecţioneze arta, de prilejul de a-şi pune talentul lor în operă. Ca urmare a celui de al doilea abuz, constatăm că atît locurile publice cît şi cele particulare sînt ticsite de picturi monstruoase.

Despre pictori

Pictura nu-l face, aşa cum cred mulţi, excentric pe om, mai degrabă îl face abil şi uşor adaptabil oricărei situaţii.

O definiţie a picturii

Pictura este acea idee universală care închide în ea toate lucrurile universului. Şi întrueît obiectele naturale, datorită imperfecţiunii materialelor lor, sînt pline de defecte, este ţelul unic al picturii să le readucă în starea lor primară, aşa cum au fost cînd au fost făcute de creatorul lor nemuritor.

Din Delle maraviglie delVarte de Ridolfi

REMBRANDT van RIJN (1606-1669)

Temperamentul îi era acela al unui profet – un om posedat de Dumnezeu, frate cu Dostoïevski, forfotind de viitor, un viitor pe care îl purta în sine precum purtau profeţii evrei în sinea lor venirea lui Mesia, şi precum purta el în sinea lui trecutul.

ANDRÉ MALRAUX

Scrisoare «către Huygens

12 ianuarie, 1639

Excelenţă :

Datorită zelului deosebit şi devoţiunii pe care am trăit-o realizînd cu bine cele două tablouri pe care înălţimea Sa m-a însărcinat să le execut – unul fiind aşezarea în mormînt a trupului neînsufleţit al lui Cristos[1] iar celălalt reprezentîndu-l pe Cristos ridicîndu-se din morţi spre marea consternare a străjilor[2] – aceste amintite tablouri sînt acum terminate, ca urmare a unei sîrguincioase aplecări, aşa încît mă aflu acum în situaţia de a vi le expedia întocmai şi astfel de a procura un prilej de desfătare înălţimii Sale. Căci în aceste două tablouri a fost exprimată mişcarea cea mai măreaţă şi mai firească (sau emoţia cea mai interiorizată)[3] fapt care reprezintă şi principalul

---

1 ***Coborîrea în mormînt.***

2 ***învierea.***

3 **Pînă acum, aceste cuvinte au fost interpretate ca însemnînd „mişcarea cea mai măreaţă şi mai firească". H. E. van Gelder, totuşi, a arătat că mulţi autori din secolul al XVII-lea s-au folosit de cuvîntul *beweeglij- kheid* spre a exprima emoţia mai degrabă decît mişcarea fizică. Urmează că vorbele lui Rembrandt trebuie interpretate ca însemnînd „cu cea mai intensă şi mai interiorizată emoţie". Rembrandt a dorit să exprime faptul că s-a străduit din răsputeri să exprime emoţiile personajelor în raport ou caracterul lor. Cu toate acetea, J. Rosenberg *(Rembrandt,* I, Cambridge, 1948, p. 116, nota 29) şi W. Stechow *(Art Bulletin.***

32, 1950, 253) nu acceptă această interpretare. Ei susţin că „interpretarea de emoţie interioară pare a fi

temei pentru vremea îndelungată pe care execuţia lor a necesitat-o.
Ca atare, cer Excelenţei Voastre să fie atît de bună şi să-l înştiinţeze pe înălţimea Sa dé acest fapt, iar dacă i-ar face plăcere Excelenţei Voastre, cele două tablouri să fie expediate mai întîi la adresa Voastră, aşa cum s-a procedat şi în precedenta ocazie. Voi aştepta negreşit, mai întîi, nota de răspuns.
Şi întrucît Excelenţa Voastră a fost deranjată cu toate aceste chestiuni pentru a doua oară, o piesă lungă de 10 picioare şi înaltă de 9 îi va fi de asemenea remisă, din parte-mi, în semn de apreciere, şi care va fi demnă de casa Excelenţei Voastre. Şi urîndu-vă deplină fericire şi binecuvîntarea cerului, Amin.

Excelenţă, al Vostru umil şi ascultător slujitor
REMBRANDT

(Pe margine, *stau scrise următoarele:* Excelenţă, locuiesc pe Binnen Amstel. Casei i se spune fabrica de zahăr.)

Saindrart despre .Rembrandt

1. Rembrandt, fiul unui morar, elevul lui Last-man, a dobîndit un înalt grad de realizare în artă prin hărnicie şi daruri naturale, deşi el n-a vizitat niciodată Italia şi nu s-a dezvoltat pe deplin.
2. A păcătuit împotriva legilor anatomiei, pro-porţiilor, perspectivei şi antichităţii, precum şi împotriva măiestriei de desenator al lui Rafael; s-a

---

contrazisă de tablourile însele, în care mişcarea exte-rioară în sensul baroc predomină încă, precum şi de estetica perioadei".

Un observator imparţial va trebui să recunoască că *învierea* este o „compoziţie turbulentă acţionată de o frenetică mişcare barocă" dar că *Coborîrea în mor- mînt* este o compoziţie stăpînită de o simţire interioară. Van Gelder a atras în mod corect atenţia asupra faptului că spectatorii – nu mai puţin în *învierea* – sînt stăpîniţi de emoţie interioară. Cercetările lingvistice recente sprijină teoria lui van Gelder (L. de Paauw-de Veer, *Oud Holland,* 74, 1959, 202).

războit de asemenea cu academiile şi s-a bizuit pe natură.

3. Neavînd un contur corect, şi-a lucrat fundalurile în tonuri închise şi a pus accent doar pe armonia generală a unui tablou, dobîndind realizări remarcabile în jumătăţi, capete şi tablouri mici.

4. Gravurile stau martore hărniciei sale, datorită căreia el a cunoscut bunăstarea ; casa sa era plină de elevi cu dare de mină, fiecare plătindu-i cam 100 de florini pe an. În afară de aceasta realiza între 2000 şi 2500 de florini pe an din vînzarea lucrărilor lor.

5. Dacă ar fi fost mai prudent în raporturile sale cu alţii, ar fi devenit încă şi mai avut. Dar deşi nu era mină spartă, punea puţin preţ pe rangurile sociale şi manifesta preferinţă pentru societatea celor umili, fapt care îl distrăgea destul de mult de la lucru.

6. Armonia culorilor sale.

7. Pasiunea sa de colecţionar.

8. Concentrarea luminii şi culoarea sa incandescentă.

9. în reprezentarea persoanelor vîrstnice el se apropie foarte mult de natură. A pictat puţine episoade mitologice sau istorice, preferind mai ales subiectele simple şi pitoreşti din natură.

10. A murit la Amsterdam ; se spune că fiul său este şi el un pictor înzestrat.

Din Comentariile lui Sandrart (1675)

JACOB van RUISDAEL (1628-1682)

Grice pictor ele mina a doua al mării şi al cerului ne poate incinta, în vreme ce un artist atît de înde- mînatec ca Hobbema devine plictisitor, deoarece copacii din scenele sale de pădure înfăţişaţi cu lux de amănunte nu sînt subordonaţi unui principiu general al luminii. Există însă o singură mare excepţie, Jacob van Ruisdael, care trebuie socotit cel mai mare maestru al viziunii naturale dinainte de Constable. Acest om grav şi singuratic a fost evident victima unor crize depresive în timpul cărora lucra fără nici o scînteie de simţire sau de vitalitate. Dar cînd i se

reaprindeau emoţiile el simţea grandoarea şi patosul naturii simple cu o forţă cu adevărat wordsivorthiană. Această simţire a exprimat-o, aşa cum au făcut toţi marii peisagişti, prin distribuirea la scară mare a luminii şi întunericului, astfel incit, chiar înainte de a ne apropia de tablourile sale, le simţim semnificaţia dramatică şi numai cînd le privim mai de aproape le apreciem abundenţa de fapte observate.

KENNETH CLARK

De ce este Ruisdciel un peisogist unic

Dintre toţi pictorii olandezi, Ruisdael este cel care seamănă cu ţara sa în chipul cel mai nobil cu putinţă. Regăsim într-însul amploarea ei, tristeţea, placiditatea niţel posomorită, farmecul monoton şi liniştit. Cu linii ce se pierd în depărtări, cu o paletă severă, în două trăsături ample şi de o mare precizie fizionomică – orizonturi cenuşii, care n-au limite, ceruri cenuşii, al căror infinit se poate măsura – el ne va fi lăsat un portret al Olandei, n-aş spune familiar, dar intim, seducător, de-o admirabilă fidelitate şi care nu va îmbătrîni niciodată. Dar Ruisdael are şi alte calităţi care fac din el, sînt convins, cea mai nobilă figură a şcolii după Rembrandt ; şi asta nu-i puţin cînd e vorba de un pictor care n-a făcut decît peisaje aşa-zis neînsufleţite şi nici o singură făptură vie, cel puţin fără ajutorul cuiva.

Ţineţi seama şi de faptul că, luat cu de-amănuntul, Ruisdael ar fi poate inferior multora dintre compatrioţii săi. în primul rînd pentru că nu-i îndemînatec într-un moment şi într-un gen în care iscusinţa era moneda curentă a talentului, deşi poate că echilibrul şi forţa obişnuită a gîndirii sale se datorează tocmai acestei lipse de îndemînare. De asemeni, nu-i ceea ce se numeşte un pictor abil. Pictează bine şi nu afectează nici un fel de originalitate de meşteşug. Ceea ce are de spus, o spune limpede, exact, dar cu anume încetineală parcă, fără subînţelesuri, înflăcărare, sau şiretlicuri. Desenul său n-are totdeauna caracterul incisiv, ascuţit, accentul acela bizar specific anumitor tablouri de Hobbema.

Examinat în deprinderile sale obişnuite, ei este simplu, serios şi robust, foarte calm şi grav, îndeobşte destul de statornic, în aşa măsură încît calităţile sale sfîrşesc prin a nu mai surprinde, într-atxt sînt de susţinute ; şi în faţa acestei măşti mai mult încruntate, în faţa acestor tablouri aproape la fel de meritorii, eşti copleşit uneori de frumuseţea operei, rareori uimit. În sfîrşit culoarea sa e monotonă, puternică, armonioasă şi nu prea bogată. Ea nu variază decît între verde şi brun, avînd drept bază un fond de bitum. N-are prea multă strălucire, nu-i totdeauna plăcută la vedere şi nici de o calitate prea savuroasă în esenţa ei iniţială. Un pictor rafinat de interioare i-ar putea lesne reproşa puţinătatea mijloacelor, socotind paleta sa mult prea sumară.

Cu toate acestea şi-n ciuda lor, Ruisdael e unic... are un fel anume de a se prezenta, de a se impune, de a insufla respectul, de a atrage luarea aminte, care te avertizează că ai în faţa ta sufletul unui om, că acest om aparţine unei seminţii nobile şi are întotdeauna ceva important de spus.

Asta-i singura cauză a superiorităţii lui Ruisdael şi atîta e destul ; există în pictor un om care gîndeşte, iar în fiecare dintre lucrările sale o concepţie. Tot atît de savant în genul său ca şi cel mai savant dintre compatrioţii săi, tot atît de înzestrat din născare, dar mai reflexiv şi mai emoţionant, el adaugă la talentele sale mai mult ca oricare altul, un echilibru ce dă unitate operei şi desăvîrşire fiecărei lucrări în parte. Puteţi observa în tablourile sale un fel de plenitudine, de certitudine, de pace profundă, care-i o însuşire caracteristică fiinţei sale, şi care dovedeşte că armonia dintre frumoasele sale facultăţi înnăscute, marea sa experienţă, sensibilitatea sa veşnic ascuţită, gîn- direia sa veşnic prezentă n-au încetat să domnească nici o singură clipă.

Ruisdael pictează aşa cum gîndeşte, sănătos, puternic, generos...

Ruisdael a simţit lucrurile altcum şi a statornicit o dată pentru totdeauna un principiu mult mai îndrăzneţ şi mai adevărat. El a considerat uriaşa

boltă care se rotunjeşte peste cîmpuri sau mare drept plafonul real, compact, consistent al tablourilor sale. îl arcuieşte, îl desfăşoară, îl cumpăneşte, îi determină valoarea în raport cu accidentele luminii presărate pe orizontul pămîntean ; îi nuanţează suprafeţele întinse, le modelează, într-un cuvînt le execută ca şi cum ar fi vorba de un fragment de prim interes. Descoperă într-însul arabescuri care le continuă pe cele ale subiectului, îi aranjează petele, face ca lumina să pogoare din el şi n-o pune acolo decît în caz de nevoie.

Din *Maeştri de odinioară*, de
Eugène Fromentin

ANTOINE WATTEAU (1684-1721)

Era obişnuit să-şi strîngă laolaltă schiţele libere într-un album pentru a se putea inspira din ele sau folosi de ele uşor. Foarte adesea el repeta acelaşi contur cu diferite modalităţi de a-l umple. îi plăcea mai cu seamă să deseneze spatele personajelor sale pentru ca să aibă posibilitatea să reproducă diferitele coafuri frumoase ale epocii... Watteau picta culoarea aerului, nu doar obiectele. Efectele sale cele mai izbutite sînt cele obţinute prin reflecţia şi gradarea izbucnirilor de lumină prin întredeschiderile frunzişului bogat.

EDGCUMBE STALEY

Scrisori către dl. Ju Hernie [1]

Domnule !

La cererea mea, Marin, care mi-a adus vînatul pe care aţi fost atît de bun să mi-l trimiteţi azi dimineaţă, se întoarce la Dvs. cu pînza pe care am pictat capetele unui porc mistreţ şi al unei vulpi negre, şi pe care le puteţi expedia d-lui de Losmenil, întrucît deocamdată le-am terminat. Nu pot ascunde faptul că sînt îneîntat de această pînză mare şi aştept cu nerăbdare să aflu o

1 **Nu se cunoaşte anul acestor scrisori, dar ele au fost scrise în această ordine.**

satisfacţie corespunzătoare din partea Dvs. şi din partea d-nei Julienne, căreia îi place tot atît de deosebit de mult această scenă de vînătoare ca şi mie. Gersaint a trebuit să-mi procure serviciile acelui individ la Serre, ca să-mi mărească pînza la dreapta unde am recompus caii de sub copaci, căci am constatat că spaţiul era congestionat după ce am făcut toate schimbările convenite în acea parte a tabloului. Am de gînd să reîncep lucrul la el luni după amiază, pentru că în timpul dimineţii voi fi ocupat să-mi notez ideile în *sanghină.* Nu uitaţi să transmiteţi doamnei Julienne afectuoase omagii din partea mea.

Domnule,

Domnul abate de Noirterre a fost atît de amabil să-mi trimită tabloul lui P. Rubens în care sînt reprezentate două capete de îngeri, iar deasupra lor, pe un nor, silueta unei femei adîneită în meditaţie. Nimic, desigur, n-iar fi putut să-mi procure o fericire mai mare, dacă n-aş fi fost convins că dl. de Noirterre s-a despărţit spre folosul meu de o pictură atît de valoroasă din prietenie pentru dumneavoastră şi pentru nepotul dumneavoastră. Din clipa în care am primit-o, n-am mai fost capabil să-mi găsesc astîmpărul ; ochii mei caută neobosiţi pupitrul pe care, ca pe un tabernacol, l-am aşezat ! Cu greu pot să-mi închipui că P. Rubens a executat vreodată ceva atît de desăvîrşit ca această lucrare. Fiţi atît de bun, domnule, şi transmiteţi simţămintele mele cele mai sincere de gratitudine d-lui abate de Noirterre, pînă ce va sosi clipa în care voi putea eu însumi să-i trimit mulţumirile mele. Mă voi folosi de serviciile primului mesager la Orléans ca să-i scriu şi să-i trimit tabloul *Popas în timpul fugii în Egipt* pe care intenţionez să i-l dăruiesc ca expresie a gratitudinii mele.

Al Dv. prieten devotat şi slujitor, domnule !

WILLIAM HOGARTH (1697-1764)

În acelaşi timp în care aristocraţia Angliei îşi găsea expresia în portretele lui Sir Joshua Reynolds, burghezia îşi descoperea glasul în arta lui William Ho- garth. Realist, moralist şi anecdotic, aşa cum se cuvenea clasei pe care o reprezenta, Hogarth se numără printre acei pictori creatori care au descoperit forţa expresivă a tuşei penelului precum şi a culorii şi a armoniilor ei. El îşi face intrarea în artă ca un continuator al lui Hăis şi Velâzquez.

RENÉ HUYGHE

Despre colorit

Prin frumuseţea coloritului, pictorii înţeleg acea dispunere a culorilor pe obiecte, împreună cu umbrele lor adecuate, care apar în acelaşi timp atît distinct variate cît şi măiestrit reunite, în compoziţii de tot felul ; dar eu precădere se referă mai cu seamă la culoarea carnaţiei, cînd nu se menţionează nici o altă compoziţie. Spre a evita confuziile... voi descrie acum doar matura şi efectul tentei primare a carnaţiei ; căci compoziţia acesteia, atunci cînd este înţeleasă cum trebuie, cuprinde tot ce se poate spunt despre coloritul tuturor celorlalte obiecte, oricare ar fi ele.

Iar în aceasta... întregul proces va depinde de arta variaţiei ; adică, de o manieră măiestrită de a varia fiecare culoare ce aparţine carnaţiei. Dar înainte de a purcede să arătăm în ce manieră aceste principii conduc la această alcătuire, vom privi la căile ciudate ale naturii de a produce tot felul de chipuri, care ne pot fi de ajutor în elaborarea concepţiei asupra principiilor de variere a culorilor, astfel ca să vedem de ce ele determină apariţia efectului de frumuseţe.

Se ştie prea bine că fata blondă, bătrînul brun şi negrul – ba întreaga omenire, au aceeaşi înfăţişare şi sînt în aceeaşi măsură de respingători pentru ochi atunci cînd epiderma este înlăturată : tocmai pentru a ascunde un obiect atît de dezagreabil şi spre a produce acea varietate de chipuri întîlnite în lume, natura a născocit o piele transparentă, denumită cuticulă, prevăzută cu o căptuşală de um

fel cu totul extraordinar, denumită cutis ; ele sînt amîndouă atît de subţiri încît cea mai uşoară opărire le poate băşica şi jupui. Aceste pieliţe aderente sînt în anumite părţi ale corpului mai mult sau mai puţin transparente decît în altele, şi de asemenea diferite la persoane diferite. Cuticula singură este asemănătoare gutapercii, puţin umedă, dar întrucîtva mai subţire, mai ales la tinerii blonzi, sub care s-ar vedea în grosime, carnea, şi toate vasele de sînge, exact cum sînt dispuse, ca printr-o foiţă de mică, dacă n-ar fi căptuşeala ei, acea cutis, care este atît de curios constituită încît expune numai acele lucruri de sub ea care sînt necesare vieţii şi mişcării, în aranjamente plăcute şi dispuneri frumoase.

Cutisul este compus din fibre flexibile, asemeni unei reţele, umplută cu diferite umori colorate. Umoarea albă serveşte spre a face un ten foarte blond ; galbenă îl face pe cel brunet ;

galben-maronie, pe cel oacheş arămiu ; galben-verzuie, pe cel măsliniu ; maronie închis pe cel mulatru ; neagră pe cel,negru. Aceste umori colorate diferit, împreună cu mărimea diferită a ochiurllor reţelei şi cu dimensiunea fibrelor ce o alcătuiesc într-o parte sau alta, produc varietatea tenurilor...

Există doar trei culori iniţiale în pictură, în afară de alb şi negru : şi anume roşu, galben şi albastru. Verdele şi violetul sîmt compuse ; prima din albastru şi din galben, a doua din roşu şi din albastru ; totuşi aceste culori compuse, fiind atît de distincte de culorile iniţiale, le vom ierarhiza ca atare. Să presupunem că se află amestecate, cum se întîlneşte pe paleta pictorului, scale formate din aceste cinci culori iniţiale, divizate în şapte clase – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Patru reprezintă clasa medie şi cea mai strălucitoare, fiind cea care va apare ca un roşu clar cînd cele de la 5, 6, 7 vor devia înspre alb, iar cele de la 1, 2, 3 se vor cufunda în negru, fie la amurg, fie la' o distanţă moderată de ochi, ceea ce îl arată pe 4 ca fiind culoarea cea mai strălucitoare şi mai persistentă în comparaţie

cu restul. Dar întrucît albul este cel mai aproape de lumină, se poate spune că este egal, dacă nu superior ca valoare cît şi ca frumuseţe, cu clasa 4 ; ca atare şi clasele 5, 6, 7 au de asemenea o frumuseţe aproape egală cu ea, pentru că ceea ce ele pierd din strălucirea şi persistenţa culorii lor, cîştigă de la alb sau de la lumină ; în timp ce 3, 2, 1 îşi pierd în mod absolut şi treptat frumuseţea lor pe măsură ce se apropie mai mult de negru, reprezentantul întunericului.

Să denumim deci, de dragul distincţiei şi întîietăţii, -clasa a 4-a a fiecărei culori *pigmenţi florali*, sau dacă vreţi, pigmenţi virginali, cum îi denumesc pictorii ; şi încă o dată să ne amintim că în dispunerea culorilor, ca şi a formelor, varietatea, simplitatea, claritatea, complexitatea, uniformitatea şi cantitatea sînt îndreptate §3 de frumuseţe în ceea ce priveşte coloritul alea- tuirii omeneşti, mai ales dacă includem aici figura, unde se cere uniformitatea şi opoziţia puternică a pigmenţilor, cum ar fi la ochi şi la gură, oare solicită cel mai mult atenţia noastră. Dar pentru nuanţa generală a carnaţiei ce urmează a fi descrisă acum se cere mai multă varietate, complexitate şi simplitate. Valoarea gradelor de culoare fiind astfel stabilită, şi ele aranjate în ordine pe paletă să le aplicăm acum pe un bust de marmură albă, care să presupunem că absoarbe fiecare pigment aşa cum o picătură de cerneală se absoarbe şi se întinde într-o coală de hîrtie proastă, fiecare pigment răspîndindu-se prin aceasta gradat de jur împrejur.

Dacă se doreşte ca gîtul bustului să aibă un ten foarte viu împurpurat, penelul trebuie înmuiat în pigmenţii florali ai fiecărei culori aşa cum se află ei unul deasupra celuilalt la nr. 4 ; dacă se doreşte unul mai puţin împurpurat, în aceea de la nr. 5 ; dacă se doreşte unul foarte blond, la nr. 6 ; şi aşa mai departe pînă ce marmura de abia dacă se va colora cît de cît; să alegem aşa dar pigmentul nr. 6 de rîndul acesta şi să începem să-l aşternem

peste pigmentul roşu, pigmentul galben, pigmentul albastru, şi peste pigmentul violet sau lacustru. Aceşti patru pigmenţi aplicaţi astfel, purcedeţi să acoperiţi cu ei tot gîtul şi bustul schimbînd tot timpul şi variind cît mai mult cu putinţă poziţiile pigmenţilor unul faţă de celălalt, de- terminînd de asemenea diferenţe cît mai mari cu putinţă în forma şi dimensiunea lor ; roşul trebuie repetat cel mai adesea, galbenul ur- mîndu-i imediat, roşul-violaceu după el, iar apoi albastrul, rar însă, cu excepţia unor părţi, cum ar fi tîmple, dosul mîinilor etc., acolo unde vinele miai groase îşi dezvăluie ramificaţiile (uneori prea evidente), variind totuşi aceste aparenţe. Dar există, fără îndoială, variaţii infinite în natură, de la ceea ce se poate denumi

cea mai frumoasă ordine şi dispoziţie a culorilor în carnaţie, nu numai la persoane diferite, dar şi în diferitele părţi ale uneia şi aceleiaşi persoane, toate supuse într-o măsură sau alta, aceloraşi principii.

Dacă ne imaginăm acum că întreg acest proces este realizat cu pigmenţii gingaşi din clasa 7, aşa cum se presupune că se ordonează aceştia, roşu, galben, albastru, verde şi violet, unul sub celălalt, nuanţa generală a realizării va fi un pigment iniţial aparent uniform, la orice dis- tanţă mică – adică un ten foarte blond, trans- parent şi sidefiu – dar niciodată uniform ca zăpada, ivoriul, marmura sau ceara, precum aleasa inimii unui poet, căci oricare dintre aceştia ar fi folosit pentru carnaţia vie, ar face- o într-adevăr hidoasă.

La fel ca şi în natură, prin nuanţa generală gălbuie a cuticulei, modularea unei culori în alta pare a se realiza printr-o mai delicată ate- nuare şi îmbinare laolaltă ; tot aşa culorile pe care se presupune că le-am aplicat pe bust vor apare mai unificate şi mai îndulcite de uleiul în care sînt cuprinse, fapt care face să căpătăm o tentă gălbuie după scurt timp, dar care e în stare prin aceasta să facă mai mult rău decît

bine ; din care motiv se iau măsuri să se procure cel mai limpede ulei, care în acelaşi timp să-şi menţină cel mai bine transparenţa în pictura în ulei.

Din toată această relatare descoperim că frumuseţea cea mai desăvîrşită a coloritului depinde de importantul principiu al variaţiei prin toate mijloacele variaţiei şi de unificare adecvată şi măiestrită a acestei varietăţi, care poate fi mai departe demonstrată considerînd legile enunţate aici, toate sau oricare parte a lor, inversate.

Sînt îndemnat să cred că necunoaşterea metodei meşteşugite şi complexe a naturii de îmbinare a culorilor pentru producerea unei com- **85** poziţii diversificate, sau a pigmentului fundamental al carnaţiei, a făcut din colorit, în arta picturii, un fel de mister pentru toate epocile ; în asemenea măsură încît se poate spune pe bună dreptate că din mii de pictori care au trudit să-l stăpînească, nu mai mult de zece sau doisprezece au reuşit în mod fericit s-o facă. Se afirmă că Correggio (care a trăit într-un sat, la ţară, şi n-a avut decît natura după care să studieze) este aproape unicul care a dobîndit perfecţiunea în această privinţă. Guido Reni, care a făcut din frumuseţe principalul său ţel, s-a aflat întotdeauna în dificultate în această problemă. Poussin abia de a întrezărit-o aşa cum reiese pregnant din numeroasele sale încercări diferite : într-adevăr Franţa nu a produs nici un colorist remarcabil. Rubens, îndrăzneţ şi într-o manieră magistrală, şi-a menţinut pigmenţii săi florali strălucitori, separaţi şi distincţi, dar depăşind uneori măsura pentru pictura de şevalet sau de cabinet ; totuşi, această manieră a fost admirabil calculată pentru operele mari, ce trebuie văzute de la o distanţă apreciabilă, cum este celebrul său tavan de la capela Whitehall, care examinată mai de aproape, va ilustra ceea ce am avansat cu privire la strălucirea separată a pigmenţilor ; şi va demonstra, ceea ce într- adevăr este cunoscut de

orice pictor, că dacă culorile de acolo, văzute atît de strălucitor şi distinct, ar fi fost toate netezite şi amalgamate complet împreună, ele ar fi produs un gri murdar în locul coloritului carnaţiei. Dificultatea rezidă deci în aducerea albastrului, a treia culoare iniţială, în carnaţie, din pricina varietăţii extrem de întinse introduse astfel; dar odată rezolvată aceasta, orice dificultate încetează ; ch'iar şi un pictor obişnuit, de îndată ce îşi aşază culorile neted, devine, din punct de vedere coloristic, un Rubens, un Tiţian sau un Correggio.

Pin Ar\aliza frumosului, de Hogarth

JEAN BAPTISTE CHARDIN (1699-1779)

A pictat natură moartă şi interioare de mic-burghez. Şi-a elaborat propria tehnică prin care a urmărit realizarea maselor întinse, a acordat în aceeaşi măsură atenţie compoziţiei şi culorii. Adesea a pictat un subiect de mai multe ori, astfel incit versiunile ulterioare demonstrează o interpretare maturizată şi simplificată. Avînd ca temă viaţa obişnuită de zi cu zi, picturile lui Chardin sînt tot atît de franceze ca şi picturile de budoar ale curţii.

ERWIN O. CHRISTENSEN

El îşi luminează interioarele cu lumina liniştitoare a propriei sale vieţi.

EDMOND şi JULES GONCOURT

Despre -chinurile de a ajunge ¡pictor

Domnilor, trebuie să fiţi indulgenţi. Dintre toate tablourile de aici[1], căuitaţile pe cele mai proaste ; şi aflaţi că o mie de pictori nefericiţi şi-au sfărîmat pensulele în dinţi de disperare că n-au fost niciodată în stare să realizeze ceva asemănător. Parrocel, căruia dumneavoastră îi spuneţi un pîrlit de zugrav – şi într-adevăr cineva dintre dumneavoastră l-a comparat cu Vernet – este totuşi un om excepţional, în comparaţie cu aceia care şi-au abandonat cariera pe care au urmat-o. Lemoine obişnuia să spună că abilitatea de a menţine în tabloul isprăvit calităţile schiţei

1 **Studioul lui Chardin era ticsit cu lucrări de ale tovarăşilor săi (adesea puţin sau de loc cunoscuţi).**

preliminare necesită treizeci de ani, şi doar Lemoine ştia ce vorbeşte. Dacă vreţi să ascultaţi ceea ce am să vă spun, veţi învăţa poate să fiţi indulgenţi. De la vîrsta de şapte sau opt ani sîntem puşi să lucrăm cu condeiul în mînă. începem să desenăm după caiete – ochi, guri, nasuri, urechi iar apoi picioare şi mîini. Iar în momentul cînd ajungem să ne apucăm de Hercule Farnese sau de Torso spinările ni s-au curbat deja asupra acestor lucrări de parcă am fi ajuns la o vîrstă respectabilă ; şi apoi dumneavoastră n-aţi fost martorii lacrimilor provocate de Satir, de Gladiatorul murind, de Venus Medici, de Anteu. Credeţi-mă cînd vă spun că aceste capodopere ale artei elene n-ar mai stîrni gelozia artiştilor dacă ar fi expuse resentimentelor învăţăceilor. Şi după ce ne^am irosit zilele şi am petrecut nopţi de veghe la lumina lămpii studiind natura neînsufleţită, ni se aşază dinainte natura vie, şi dintr-o dată toată truda anilor precedenţi e redusă la zero ; ne-am simţit mai încătuşaţi ca în prima zi cînd am apucat creionul în mînă. Ochiul trebuie învăţat să privească natura; şi cîţi n-au văzut-o niciodată şi nici nu o vor vedea vreodată ! Acesta este chinul vieţii de artist. Lucrăm cinci sau şase ani după natură şi apoi sîntem lăsaţi la discreţia geniului nostru, dacă se întîmplă să-l avem. Talentul nu se stabileşte într-o clipă. Omul nu are onestitatea să-şi mărturisească incapacitatea după prima încercare. Şi cîte încercări nu se fac, uneori norocoase, alteori ¡nefericite ! Ani preţioşi alunecă pe lîngă noi mai înainte ca să ne ajungă ziua oboselii, plictiselii şi dezgustului. învăţăcelul poate avea nouăsprezece sau douăzeci de ani cînd, căzîndu-i paleta din mîini, se trezeşte fără meserie, fără resurse, fără morală; căci îi este imposibil să fie şi tînăr şi virtuos, dacă natura goală şi neîmpodobită constituie obiectul său veşnic de studiu. Ce-i rămîne de făcut atunci, ce poate deveni ? Fie că se lasă antrenat de ocupaţiile inferioare, care sînt accesibile celor săraci, fie că alege să

moară de foame. Prima cale este aleasă ; şi cu excepţia celor vreo douăzeci care vin aici o dată la doi ani, expunîndu-se celor nătărăi sau ignoranţi, ceilalţi, necunoscuţi şi poate mai puţin nefericiţi, poartă cîte o flintă pe umăr în cîte un regiment, sau fac figuraţie la vreun teatru.

Dintr-o mărturisire a lui Chardin
înregistrată de Diderot. [88]

Sir JOSHUA REYNOLDS (1723-1792)

Un om de inteligenţă şi ingeniozitate superioară, Reynolds i-a studiat temeinic pe veneţieni şi pe Van Dyck. El a creat un stil facil şi strălucitor, un stil al efectelor sigure, care i-a dat posibilitatea să aranjeze chipurile umane în armonii simplificate şi apetisante de alb, negru şi roşu pe un decor de vegetaţie autumnală. Prin acest stil Reynolds a deschis marea eră a portretisticii engleze.

RENÉ HUYGHE

Despre studiml picturii

11 decembrie 1769

...Vorbindu-vă despre Teoria artei, o voi considera numai în măsura în care are o legătură cu *metoda* studiilor voastre, împărţind studiul picturii în trei perioade distincte, mă voi adresa vouă întrucît aţi trecut de prima, care se mărgineşte la noţiunile elementare ; incluzînd uşurinţa de a desena orice obiect care vi se oferă, o spontaneitate acceptabilă în mînuirea culorilor, şi o familiaritate cu regulile cele mai simple şi mai evidente ale compoziţiei.

Primul grad de competenţă este, pentru pictură, ceea ce stăpînirea gramaticii este pentru literatură, o pregătire generală, indiferent genul de artă pe care îl va alege eventual studentul după aceea spre a i se dedica cu precădere. Capacitatea de a desena modele şi de a utiliza culorile este denumită foarte potrivit limbajul artei ; şi în acest limbaj, distincţiile pe care tocmai le-aţi

primit[1] dovedesc că aţi făcut progrese de loc neglijabile.

Odată adus în situaţia de a se exprima cu un anumit grad de corectitudine, artistul trebuie să se străduiască să-şi adune subiecte pentru expresie ; să strîngă un bagaj de idei spre a le putea combina şi reordona după cum o vor cere împrejurările. El se află acum în a doua perioadă de studiu, în care ocupaţia lui este să înveţe tot ceea ce s-a cunoscut şi s-a făcut înaintea epocii sale. Primind pînă la acest punct îndrumări de la maestrul său, el urmează acum să considere Arta însăşi drept maestru. El trebuie acum să-şi extindă capacitatea în baza unor îndrumări mai sublime şi mai generale. Perfecţiunile pe care le află răspîndite la diferiţi maeştri sînt acum reunite într-o singură idee generală, care de aici înainte urmează să-i controleze gustul şi să-i dezvolte imaginaţia. Astfel, cu o anumită varietate de modele înaintea lui, el va evita acea îngustime şi sărăcie de concepţie care însoţeşte admiraţia bigotă pentru un singur maestru şi va înceta să-şi urmeze favoritul, oricine ar fi el, acolo unde acesta încetează să exceleze. Această perioadă continuă, totuşi, să fie una de supunere şi disciplină. Şi deşi nu se va abandona orbeşte unei singure autorităţi, din moment ce are posibilitatea avantajoasă de a consulta mai multe, studentul va trebui să fie încă temător în ceea ce priveşte încrederea în propria sa judecată. A treia şi ultima perioadă emancipează studentul de supunerea faţă de orice autoritate cu excepţia a ceea ce el însuşi consideră a fi întărit de raţiune. Increzîndu-se acum în propria sa judecată, el va lua în considerare şi va separa diferitele principii de la care diferitele modalităţi de frumuseţe îşi derivă originalitatea. În perioada anterioară el a căutat doar să cunoască şi să combine măestria oriunde ar fi aflat-o, într-o singură idee a perfecţiunii ; în

---

1 **Extrasele citate fac parte din cele două *Discursuri* ţinute studenţilor de la Royal Academy cu ocazia împărţirii premiilor.**

aceasta, el învaţă ceea ce necesită trecerea în revistă cea mai atentă şi dizertaţia cea mai subtilă, să facă discriminările între acele perfecţiuni care sînt incompatibile una în raport cu cealaltă.

El urmează din acest moment să se considere de acelaşi rang cu maeştrii pe care înainte îi ascultase ca profesori, şi întrucîtva suveran pe

acele reguli care pînă atunci îl îngrădeau. Fără a mai compara diferitele realizări ale Artei între ele, ci examinînd Arta însăşi faţă de standardul naturii, el corectează ceea ce este eronat, completează ceea ce este insuficient, şi adaugă prin prisma propriei sale observaţii ceea ce hărniciei predecesorilor săi nu ar fi putut totuşi să-i scape sub raportul perfecţiunii. După ce şi-a fortificat bine judecata şi şi-a înţesat memoria, el poate acum fără teamă să-şi încerce puterea imaginaţiei sale. Mintea care a fost astfel disciplinată poate fi lăsată pradă entuziasmului celui mai cald, putîndu-se de asemeni încumeta să se joace la hotarele extravaganţei celei mai nestăpînite. Demnitatea uzuală pe care vremea îndelungată petrecută în dialogul cu minţile cele mai mari i-a conferit-o, se va pune în evidenţă în toate încercările sale ; şi el va sta printre dascălii săi, nu ca un imitator, ci ca un rival.

...Marea utilitate a copierii, dacă e cît de cît utilă, pare să rezide în învăţarea culorii ; totuşi, chiar şi aplicarea culorilor nu va fi niciodată perfect dobîndită dacă se copiază servil modelul dinainte. Un ochi cu o sensibilitate critică se poate forma numai obser- vînd atent tablourile cu culori frumoase : printr-o cercetare îndeaproape şi o examinare minuţioasă, veţi descoperi maniera de utilizare a artificiilor contrastului, lăcuirii şi a altor expediente, prin care coloriştii buni au ridicat valoarea tentelor lor, şi prin care natura a fost într-un mod atît de fericit imitată.

Trebuie să vă atrag, totuşi, atenţia, că tablourile vechi, celebre pe bună dreptate pentru culorile

lor, sînt adesea atît de schimbate din pricina murdăriei şi lacului, că n-ar trebui să ne mire că nu apar pe măsura reputaţiei lor ochilor pictorilor neexperimentaţi sau studenţilor tineri. Un artist a cărui judecată s-a maturizat printr-o îndelungă observaţie, consideră mai degrabă ceea ce tabloul a fost odată **91** decît ceea ce este în prezent. El a dobîndit prin
obişnuinţă puterea de a vedea strălucirea tentelor prin norul de care este întunecată. O imitare exactă, deci, a acelor tablouri are darul să umple mintea studentului cu opinii false ; şi să-l facă să devină un colorist de formaţie proprie, cu idei egal depărtate atît de natură cît şi de artă, de practica veritabilă a maeştrilor, şi de aparenţa reală a lucrurilor.
Urmînd aceste reguli şi luînd aceste precauţii, cînd aţi învăţat în mod clar şi distinct în ce rezidă coloritul remarcabil, nu puteţi face ceva mai bun decît să recurgeţi la natura însăşi, care este întotdeauna la îndemînă, şi în comparaţie cu a cărei splendoare adevărată tablourile cu culorile cele mai bune sînt doar firave şi şterse.
Cu toate acestea, întrucît practica copierii nu trebuie exclusă cu totul deoarece pe baza ei se învaţă într-o oarecare măsură practica mecanică a pictării, este bine să se aleagă numai acele părţi deosebite care fac reputaţia lucrării. Dacă meritele sale reies din efortul general, ar fi mai adecvat să se facă schiţe sumare ale maşinăriei şi organizării generale a tabloului. Asemenea schiţe trebuie întotdeauna să le ţineţi lîngă voi pentru controlul stilului vostru. în loc de a copia pensulaţia acelor mari maeştri, copiaţi-le numai concepţiile. În loc de a le călca pe urme, încercaţi doar să ţineţi acelaşi drum. Străduiţi-vă să inventaţi plecînd de la principiile lor generale şi de la felul lor de a gîndi.
Fiţi posedaţi de spiritul lor. Gîndiţi-vă cum ar fi tratat acest subiect un Michelangelo sau un Rafael : şi lucraţi în credinţa că tabloul vostru urmează să fie văzut şi criticat de ei atunci cînd va fi desăvîrşit. Chiar şi o încercare de acest fel

vă va stîmi forţele.

Importanţa „studiilor"

10 decembrie 1784

...Nu trebuie să ne închipuim că atunci cînd un pictor se apucă să facă o lucrare în mod deliberat, el trebuie să-şi caute toate cunoştinţele de care are nevoie ; el nu numai că trebuie să

fie în stare să *improvizeze* cînd desenează figura umană surprinsă în toate genurile de acţiune, ci să fie de asemenea familiarizat eu principiile generale ale compoziţiei, şi să posede obiceiul de a anticipa în timp ce compune, efectul maselor de umbră şi lumină care vor însoţi o asemenea desfăşurare. Mintea sa este complet solicitată de atenţia sa faţă de întreg. Determinarea atitudinii şi expresiei figurilor individuale este o chestiune de consideraţii ulterioare. în timpul acestei perioade a lucrului său aş recomanda fiecărui artist să-şi arunce privirile asupra mapei sau asupra bloc-notesului, în care şi-a tezaurizat toate invenţiile fericite, toate atitudinile extraordinare şi expresive pe care le-a întâlnit în decursul studiilor; nu numai în scopul de a împrumuta de la acele studii ceea ce ar putea fi aplicabil propriei sale lucrări, ci şi pentru marele avantaj pe care îl va avea rechemînd mai desluşit în faţa minţii sale ideile marilor artişti, care îl vor învăţa să născocească alte figuri într-un stil asemănător.

Din Al doilea şi Al doisprezecelea discurs de Sir Joshua Reynolds

JOHN SINGLETON CORLEY (1738-1815)

Copley a preluat calitatea naturaleţii din portretistica engleză şi a aplicat-o tablourilor care tratau subiecte istorice – picturi ce adesea mişunau de personaje. A stat în intenţia sa să picteze scena istorică exact aşa acum trebuia să le fi apărut ea martorilor oculari.

Dintr-o scrisoare către soţia i&a

Florenţa, 9 iunie 1775

...A fost judicioasă părerea generalului Gage că nu voi putea părăsi Roma pînă la primăvara 93 viitoare, dar voi găsi mijloacele de a aduce cu mine cele mai valoroase piese de artă – mulaje în ghips după cele mai frumoase opere din lume. Şi dacă aş fi stat la Roma pînă primăvara viitoare, întreaga mea vreme mi-aş fi cheltuit-o pentru studiul acelor statui. Dar avînd cîteva dintre cele mai bune în camerele mele, voi avea întotdeauna avantajul de a le putea studia, ceea ce va fi cu mult mai folositor decît un an sau doi petrecuţi la Roma. Ţi-am pomenit în ultima mea scrisoare că am cumpărat un mulaj după Laocoon. Aceasta nu este numai piesa de artă cea mai valoroasă astăzi în lume, ci a fost considerată de către antici drept primul lucru, sub raportul calităţilor, pe care l-a produs vreodată Arta. Şi deşi am văzut mulaje reuşite – şi-am citit descrierea lui Pliniu —cînd am văzut originalul am rămas ţintuit locului, nu că ar fi deficitare copiile sub raportul formei, căci mulajele au fost făcute precum originalele şi sînt la fel de bune pentru studiu ca şi originalul însuşi, dar există în marmură acea transparenţă fină care îi conferă aitît moliciunea cît şi animaţia vieţii adevărate. Apollo este alt lucru minunat, şi după ce am ales cîteva din cele mai bune lucruri (într-adevăr numărul celor cu adevărat excelente nu este mare în Roma însăşi) voi poseda tot ceea ce aş recomanda unui artist să studieze – căci nu numărul de lucruri pe care le studiază un artist îl vor face mare, ci înţelegerea deplină a acelora pe care le studiază şi a principiilor artistice care sînt în ele. Se spune că Michelangelo a dobîndit acel uluitor elan pe care îl vedem în toate operele sale numai dintr-un fragment al unui personaj, doar din trunchiul corpului, şi totuşi îl vedem pe marele Michelangelo deopotrivă în personajele delicate ca şi în cele robuste. Acelaşi geniu apare în tot ceea

ce face, în faldurile draperiei ca şi în Christos judecător. Sînt convins că un om care este incapabil să producă un personaj feminin într-un stil excelent doar pentru că l-a văzut pe Hercule Farnese, trebuie

să producă in personajele sale muşchiuloase de bărbaţi doar o copie a lui Hercule, oricît de dibaci şi-ar deghiza el furtul. Principiul care conferă frumuseţe diferitelor personaje din cadrul sferei sale de acţiune, este acela potrivit căruia frumuseţea unui Hercule sau a unei Venus este aceeaşi ; deşi, pentru a-şi înzestra personajele cu acele forme particulare care să li se potrivească cel mai bine fiecăreia dintre ele, o rafinată cunoaştere a formei umane îi este absolut necesară unui artist pentru a deveni mare şi original.

FRANCISCO GOYA (1746-1828)

Şi în vreme ce Goya studiază natura cu o devoţiune pasionată şi geloasă, el se mîndreşte cu datoria pe care o simte faţă de Rembrandt şi Velăzquez. „Am avut trei maeştri", scrie el unui prieten, „Natura, Velăzquez şi Rembrandt".

ALBERT F. CALVERT

Goya este întotdeauna un mare artist şi adesea un artist înspăimîntător. Veseliei, jovialităţii, satirei tipic spaniole din bunele vremuri de odinioară ale lui Cervantes, el le adaugă un spirit mult mai modern, sau cel puţin unul care a fost mult mai căutat în timpurile moderne – vreau să spun o iubire pentru insesizabil, o sensibilitate faţă de contrastele violente, faţă de ororile pustiitoare ale naturii şi faţă de chipul omenesc nefiresc abrutizat de împrejurări.

CHARLES BAUDELAIRE

O scrisoare către Don Miguel Cayetano Soler

Madrid, 9 octombrie 1803

Excelenţă :

Sînt în posesia Ordinului regal al M.S. pe care Excelenţa Voastră mi l-a comunicat la 6 ale 95 lunii curente, prin care şe acceptă oferta operei mele *Capriciile* gravate de mîna mea în acuaforte, pe optzeci de plăci de cupru, pe care le voi înmîna Calcografiei regale împreună cu stocul de gravuri pe care le-am tipărit din precauţie, stoc care se ridică la 240 copii ale celor 80 de gravuri, pentru a nu înşela cîtuşi de puţin pe M.S. cît şi pentru propria mea satisfacţie.

Mă simt foarte îndatorat pentru pensia de douăsprezece mii de reali pe care M.S. a avut amabilitatea să o acorde fiului meu, drept care transmit cele mai calde mulţumiri M.S. şi Excelenţei Voastre.

Excelenţa Voastră nu a răspuns unei scrisori de ale mele, în care vă aduceam la cunoştinţă faptul că portretele sînt terminate, de asemenea şi copia după portretul Excelenţei Voastre de Esteve, căreia îi lipsea numai inscripţia, ceea ce el mi-a cerut de mai multe ori să i-o pun. De asemenea sugeram că dacă Excelenţa Voastră este de acord a-şi procura ramele făcute pentru originale şi m-aş duce personal să le montez acolo unde Excelenţa Voastră ar fi dispusă să comande, aşa incit să puteţi avea plăcerea de a le găsi la locurile lor.

Tot ceea ce doresc sînt numai ordinele Excelenţei Voastre şi doresc de asemenea să vă bucuraţi mai departe de sănătate. Dea Domnul mulţi ani de viaţă rodnică Excelenţei Voastre,

Servitorul plecat şi recunoscător al Excelenţei Voastre, Francisco de Goya

JACQUES LOUIS DAVID (1748-1825)

Noua orînduire socială care prindea acum contur avea să-l considere pe David reprezentantul ei în artă. La rîndul său, el avea să fie pictorul Revoluţiei, pînă în ziua în care devine pictorul împăratului...

În artă revoluţiile sînt făcute de marii artişti, nu de teoreticieni. David ajunge la apogeu în portretele şi în picturile izvorîte din istoria contemporană, şi nu de

pe urma căutătorilor unui beau idéal pedant.
FRANÇOIS FOSCA

Scrisoare către cetăţeanul Denon [1]

16 Frimaire, An XII (7 decembrie 1805)

Iubite coleg,

îţi mulţumesc pentru interesul pe care îl porţi operei mele. îmi dau toată osteneala cu picturile mele, dar de îndată ce isprăvesc una, soarta ei mă interesează prea puţin. Sînt de acord că nu este bine, dar fiecare om este altfel croit, şi acesta-i felul în care sînt croit eu. în consecinţă prietenii buni îţi pot deveni utili în asemenea împrejurări şi dumneata mi-ai dovedit-o. Sigur că prefer ca tabloul meu *Andromaca plîngînd pe trupul lui Hector* să fie expus la muzeul de la Versailles mai degrabă decît în încăperile Şcolii de pictură, unde este văzut numai de amatori.

Dar, iubite coleg, îţi voi demonstra că mi-ai făcut numai jumătate de serviciu dacă nu obţii, de la ministru, permisiunea să retuşez tabloul.

Au trecut mai bine de zece ani de cînd tolerez existenţa anumitor defecte uşor de îndreptat. În primul rînd, umbrele care întretaie albul veşmintelor din jurul gîtului Andromacăi sînt prea dure. Mîna copilului ce se sprijină de sinul mamei este prea întunecată ; coastele lui Hector sînt prea bine conturate, iar trupul său transmite o impresie

---

1 **Seria de gravuri cunoscută sub titlul de *Caprichos* – un atac şfichiuitor la adresa societăţii spaniole, nu din punctul de vedere al unui reformator ci dintr-u- nul strict umanitar – l-a pus pe Goya în dificultate faţă de biserica şi societatea timpului. Biroul inchiziţiei decise să deschidă acţiune împotriva lui şi un răstimp el păru neputincios în faţa acestuia. Salvarea a sosit, surprinzător, dintr-o direcţie neaşteptată. Regele Spaniei a declarat că gravurile au fost comandate de el însuşi ; că în consecinţă plăcile urmau să fie achiziţionate de către Stat. Motivul pentru care regele a făcut acest gest: de dragul artei, sau datorită faptului că s-a simţit flatat că Goya îi dedicase lui o serie de *Caprichos*, constituie o enigmă care n-a fost niciodată lămurită pe deplin.**

mai curînd anatomică, decît aceea unui erou protejat de Venus chiar şi dincolo de moarte. Voi adăuga braţelor sale o tentă slabă pe partea unde lumina este prea întunecată. Mă voi opri totuşi aici ca să nu fiu luat de curent şi determinat să pictez, în realitate, alt tablou. în fine, doresc pur şi simplu să-mi retuşez tabloul, după îndepărtarea lacului, nu să-l repictez. Se înţelege că nu există nimic care să mă împiedice de a face din el un tablou mai bun, nefiind nevoie de mult timp pentru aceasta...

Cînd îi vei cere profesorului şcolii de desen acest tablou, nu uita să-i ceri şi rama. Intere- seză-te ce au făcut cu ea. Numele meu şi anul cînd am confecţionat-o erau scrise în partea de sus. Custozii care o vor căuta vor da de ea cu siguranţă în magazia muzeului.

La revedere, iubite coleg, te salut cu prietenie,

David

WILLIAM BLAKE (1757-1827)

A avui o putere excepţională de a secreta imagini pe retină, şi într-o oarecare măsură, memoria inconştientă a acestor imagini a fost cea pe care el a identificat-o cu inspiraţia. Era îndreptăţit să afirme „toate formele sînt desăvîrşite în mintea poetului dar rareori se întîmplă ca formele operei sale să se fi desăvîrşit iniţial în propria sa minte... Uneori se întîmplă de parcă vechea spirală celtică ar fi fost răsucită la maximum şi stă gata să-i propage figurile în spaţiu, alteori strălucirea sa spirituală iradiază printr-o formă moartă şi o transfigurează.

KENNETH CLARK

Cuvînt către public

Starea deplorabilă & artelor în ţara aceasta şi în Europa, izvorînd din starea deplorabilă a ştiinţei politice (care reprezintă o ştiiinţă a ştiinţelor), reclamă o conduită fermă şi hotărîtă din partea artiştilor, pentru a rezista antiartelor vrednice de dispreţ, împămîntenite de politicienii vrednici de total dispreţ precum Ludovic al XIV-lea, şi iniţial puse în mişcare de negustorii veneţieni de tablouri, de negustorii de muzică, de negustorii de rime, spre distrugerea a tot ce este arta adevărată, aşa cum stau lucrurile astăzi. Reînsănătoşirea artei a constituit ocupaţia vieţii mele, adică redobîndirea originalului florentin, şi dacă este posibil, chiar depăşirea acestui original: aceasta am considerat-o ca singura preocupare demnă de un om. mu repugna su imn : îmi marniest cu oustinavie aucziuma la aue vara iul sul ai artei, aşa cum l-au lasat Miciieiangelo, naiael, Uiulio nomano, Albrecht Dürer, uretind, deci, iubitorilor de arta încurajarea ce mi se cuvine ; dacă ei continuă sa mi-o reluze, pierderea este a lor, nu a mea, şi al lor este uispretul posterităţii, ivia mulţumesc cu aprobarea tovarăşilor de truua ; aceasta constituie gloria mea şi nemăsurat de marea mea răsplată. Continui să-mi văd de drum, şi nimic nu poate să mi se aşeze stavilă în cale... Nu-i condamn pe Rubens, pe Rembrandt, Tiţian pentru că n-au înţeles desenul, ci pentru că n-au înţeles culoarea : cîtă vreme am să mai fiu nevoit să strig asta în urechile oamenilor ? Nu-i condamn pe Strânge şi Woolleit pentru că n-au înţeles desenul, ci pentru că n-au înţeles gravura. Nu-i condamn pe Pope sau pe Dryden pentru că n-au înţeles ce este imaginaţia, ci pentru că n-au înţeles arta versului. Culoarea, gravura, versul lor nu pot fi niciodată aplicate artei : adică nici culoarea, nici gravura, nici versul care este inadecvat subiectului : Cel care face o schiţă trebuie să cunoască efectul şi culoarea adecvată ce trebuie aplicată acelei schiţe, şi nu va afla aceasta de la Rubens, Rembrandt sau Tiţian, spre a nu transforma ceea ce este suflet şi viaţă într-o moară sau maşină.

.Ei afirmă că nu există nici o linie dreaptă în natură. Aceasta este o minciună ca tot ceea ce afirmă ei, căci există linii de toate felurile în natură. Dar le voi spune ceea ce nu există în natură. O tentă egală nu există în natură

— produce senzaţia de greoi. Umbrele naturii variază necontenit, şi un cer pe de-a-ntregul uniform nu produce impresia de natural. La fel se întîmplă cu fiecare obiect dintr-un tablou

— petele sale constituie părţile sale frumoase. Şi acum, domnilor critici, cum vă place aceasta ? Nu aveţi decît să turbaţi; dar ceea ce spun voi demonstra printr-o asemenea practică (şi am făcut-o deja) că veţi plesni de furie. ...Oamenii îşi închipuie că pot copia natura tot atît de corect cum copiez eu însumi imaginaţia. Vor descoperi că acest lucru este imposibil : şi toate copiile, sau pretinsele copii, după natură, de la Rembrandt la Reynolds, dovedesc că natura devine pentru victimele ei nimic mai mult decît nişte pete şi nişte înceţoşări. De ce sînt copiile după natură incorecte, în timp ce copiile după imaginaţie sînt corecte ? Aceasta este vizibil pentru toată lumea...

Un om se pune pe lucru apelînd la culori şi la toate accesoriile picturii ; îşi aşazâ un modei în faţă şi îl copiază cu atîta fidelitate că-n cele din urmă iese o decepţie. Să-şi pună atunci orice om de bun simţ întrebarea : se poate numi aceasta artă ? Poate fi ea demnă de admiraţia oricărui om cu judecată ? Cine nu poate realiza aşa ceva ? Care om, care are ochi şi o doză obişnuită de răbdare, nu poate executa aşa ceva într-un chip curăţel ? Este aceasta artă, sau poate constitui o glorie pentru o naţiune să producă asemenea copii demne de tot dispreţul ? Concetăţeni, nu vă lăsaţi atît de dezonoraţi !...

Nu pretind că pictez mai bine decît Rafael sau Michelangelo, sau Giulio Romano, sau Albrecht Dürer; dar pretind că gravez cu mai multă fineţe decît Strânge, Woollett, Hali sau Barto- lozzi şi aceasta pentru că înţeleg desenul, lucru pe care ei nu-l înţeleg. Englezii s-au obişnuit atît de mult cu

bolmojeala nedecisă a calfelor, că nu pot suporta fermitatea liniilor unui maestru. Fiecare linie este o linie a frumuseţii; numai cei care bolmojesc şi bîjbîie nu pot trage o linie. Şi aceasta e urîţenie goală. O linie adevărată nu este cuprinsă de îndoieli şi nu ezită la mijloc de drum.
Stiu că execuţia mea se deosebeşte de a tuturor celorlalţi. Nu urmăresc aşa ceva în mod intenţionat. Numai zevzecii se copiază unii pe alţii. Concepţia şi invenţia mea sînt recunoscute peste tot ca superioare ; se va constata că nici execuţia nu este mai prejos. Pentru ce şi-au subscris numele gentlemenii de prim rang atît sub raportul inteligenţei cît şi al stării ? Pentru invenţiile mele. Latura execuţiei nu au disputat-o niciodată...
Desfid pe oricine susţine că poate realiza linii tot atît de fine ca ale mele, sau mai dure. cînd asa mi-e voia ; şi afirm că cel care îsi închipuie că poate grava sau picta fără să stăoînească în mod desăvîrşit desenul, este un dobitoc. Pictura este un desen pe pînză. iar gravura este desen pe placă de cupru şi nimic altceva. Desenul este execuţie şi nimic mai mult: şi cel care desenează cel mai bine trebuie să fie şi cel mai bun artist. La aceasta îmi fac o datorie publică să-mi subscriu numele.

Din *Cuvînt către public*[c] de

William. Blaket

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER

(1775-1851)

Turner, un vizionar... s-a lansat într-o serie de uluitoare anticipări a unor cuceriri ulterioare. Cu o paletă extrem de variată şi cu un penel ce nesocotește noțiunile restrictive de formă sau de contur, el a pictat tablouri scăldate într-o strălucire orbitoare asemenea mirajelor irizante.

RENÉ HUYGHE

Despre arta peisajului flamand

...Dintre abordările naturii umane de către Şcoala

flamandă... numai două, cea a lui Rembrandt şi cea a lui Rubens, au cutezat să o ridice deasupra banalităţii. Spre a se face perceput, Rembrandt se bizuia pe clarobscurul, sau pe izbucnirile sale de lumină şi întuneric.
El aruncă o îndoială misterioasă şi asupra colţului cel mai umil al islazului comunal ; şi pe deasupra, formele sale, dacă le putem numi astfel, cei trei *Copaci* şi *Moara*, sînt formele cele mai discutabile sub raportul alegerii. Dar asupra fiecăreia în parte el a aruncat acel văl de culoare neîntrecută, acel interval lucitor al mijirii zorilor şi al luminii înrourate peste care ochiul zăboveşte atît de copleşit, nu în căutarea libertăţii ci, ca să zicem aşa, socotind un sacrilegiu străpungerea carapacei mistice a culorii, în căutarea formei.
Nici un pictor nu şi-a cunoscut atît de bine graniţele propriilor puteri şi propriei slăbiciuni. Conştient de puterea ca şi de necesitatea umbrei, el a mers pînă la graniţele cele mai depărtate ale întunericului, lăsînd doar o treime de spaţiu luminii, care însă, concentrată asupra unui punct oarecare anume ales, orbeşte ochiul, în vreme ce judecata sa ţine pasul cu alegerea şa, învăluită într-o umbră de nepătruns.

Din conferinţa lui Turner la Royal Academy. 102
...Permiteţi-mi să vă mulţumesc pentru că m-aţi trimis la Orvieto. Locul este de-a dreptul extraordinar atît în ceea ce priveşte poziţia cît şi operele lui Signorelli. întreaga capelă este minunată şi deşi Infernul şi Ciuma pot fi foarte apreciate, totuşi şi celelalte subiecte au unele portrete bune. Tabloul de la Dominicanii din Sienna, de el, de care nu mi-aţi pomenit, este mai roşu ca nuanţă de culoare şi ton, dar nu are nimic din acea îndrăzneaţă abreviere prealabilă a subiectelor de la Orvieto. Tabloul se află în imediata vecinătate a Capelei Sf. Caterina care, după cum spuneţi, conţine cele mai bune lucrări ale lui Reni. Fără îndoială că în frescă cele 3 Marii şi Sf. Caterina pot fi considerate opera sa cea mai izbutită şi sînt în armonie cu îneîntătoarea lor execuţie. Dar

am de gînd să mă iau la harţă cu dvs. asupra tablourilor din Palatul Justiţiei. În ce priveşte bogăţia tonală şi efectul de lumină, *Sfînta Familie* ...nu este foarte diferită de cea a lui Giulio Romano sau de cea a lui Rafael. S-au spus multe lucruri despre Sibilele lui Piazzi, dar am fost în general dezamăgit. Figura este bună fără-ndoială, dar asta e totul. Tabloul de la Viterbo al lui Sebastiano del Piombo este minunat într-adevăr, mai ales Christ, dar Madona este zugrăvită fără demnitate şi este inexpresivă, abia ridieîndu-se deasupra firii obişnuite...

JOHN CONSTABLE (1776-1837)

Geniul lui Constable sălăşluieşte undeva între liric şi eroic; şi faptul că el a fost poate primul pictor în Europa care a stabilit acest echilibru în termenii naturalismului romantic, îi asigură un loc unic în istoria artei.

JONATHAN MAYNE

Diferenţa dintre judecăţile emise de oameni care şi-au dăruit viaţa unui anumit studiu, şi cele ale acelora care şi-au dedicat din amuzament doar cîteva ore din timpul liber acelui studiu, poate fi ilustrată în chipul următor. Voi imagina două talere, unul de aur, celălalt de lemn. Talerul de aur este umplut cu diamante, rubine şi smaralde, cu lănţişoare, inele şi broşe de aur ; în timp ce celălalt conţine scoici, pietre şi argile. Aceste talere sînt oferite lumii, care îl alege pe primul; dar se descoperă după aceea că talerul însuşi este doar din aramă aurită, diamantele sînt de cocă, rubinele şi smaraldele din sticlă colorată, iar lănţişoarele, inelele etc., din metal ordinar. Între timp, naturalistul şi-a luat talerul de lemn, căci el ştie că scoicile sînt stridii cu perle şi el vede că printre pietre există nestemate, şi amestecate printre argile sînt minereuri de metale preţioase.

După ce a ajuns la apogeu, declinul picturii în fiecare epocă şi ţară a fost atribuit de către scriitorii care nu au fost şi artişti tuturor cauzelor în afară de cea adevărată. Prima impresie, şi

încă una firească, este aceea că artele frumoase s-au ridicat sau au decăzut în raport cu acordarea sau retragerea patronajului, dar se va descoperi că adesea s-au revărsat mai mulţi bani asupra lor în perioadele lor cele mai slabe decît în cele mai bune, şi că cele mai înalte onoruri au fost conferite adesea unor artişti al căror nume abia de se mai pomeneşte astăzi. Ori de cîte ori artele n-au fost susţinute de către bunul simţ al celor ce le-au practicat, patronajul şi onorurile nici pe departe să le poată opri traiectoria descendentă, ba chiar au accelerat-o inevitabil.

încercarea de a reînvia stiluri vechi ce au existat în epoci anterioare poate părea pentru o vreme încununată de succes, dar experienţa ne 104 arată acum în mod cert imposibilitatea acestei întreprinderi. Aş putea să ies pe stradă îmbrăcat într-un costum de-al lui Claude Lorrain şi mulţi dintre cei care nu-l cunosc prea bine să mă salute, dar în cele din urmă mă voi întîlni neapărat cu un intim de al său, care mă va expune oprobriului pe -oare l-aş merita.

Aşa stau lucrurile în toate artele frumoase. O căldire nouă în stil gotic, sau o nouă carte de rugăciuni sînt în realitate doar ceva mai puţin absurde ca o *ruină nouă*. Arhitectura, sculptura şi pictura gotică aparţin unor anumite vremuri. Simţămintele care i-au călăuzit pe născocitorii lor ne sînt necunoscute. Le contemplăm recurgând la asociaţii, dintre care multe, oricît de vagi sau de înceţoşate, exercită o puternică înrîurire asupra imaginaţiei noastre. Şi aşa se face că ne cuprinde indignarea cînd se depun eforturi să fim înşelaţi prin maimuţărirea modernă a multora din particularităţile lor.

Este de-a dreptul lamentabil că tendinţa gustului înclină astăzi atît de mult spre acest gen de imitaţie, oare, cît timp va dura, poate acţiona doar ca o boală asupra artei, mobiMzîndu-i talentele care ar fi putut pune asupra Epocii pecetea unor trăsături proprii, în strădania deşartă de a reînvia o Artă defunctă, şi în care maximum ce se va realiza va fi reproducerea unui trup fără suflet.

1
0
1

Încercările de a unifica calităţile discordante din diferitele stiluri ale Artei au contribuit de asemenea la declinul ei...
Tînărul pictor, care, indiferent de popularitatea momentului, va lăsa un nume în urma-i, trebuie să devină ucenicul răbdător al naturii. Dacă ne vom referi la vieţile tuturor celor care s-au distins în artă sau ştiinţă, vom afla că ei au fost întotdeauna sîrguincioşi. Peisagistul trebuie să străbată cîmpurile cu o minte umilă. Nu i s-a permis niciodată unui arogant să vadă natura în toată splendoarea ei. De-mi este îngăduit sâ folosesc un citat extrem de solemn, aş spune cu toată tăria învăţăcelului : „Amin- teşte-ţi acum de Creatorul tău în zilele tine-reţii tale". Prietenii unui tînăr artist nu trebuie să caute precocitate sau să spere în ea. Adesea este doar o boală. Quintilian foloseşte o frumoasă comparaţie cînd vorbeşte de talentul precoce. El îl compară cu spicul timpuriu al griului care se îmbolnăveşte şi moare înainte de seceriş. Precocitatea conduce adesea la critică – tăioasă şi severă —deoarece sentimentele sînt morbide din cauza sănătăţii şubrezite. Lordul Bacon spune : „Cînd un tînăr devine critic, el va afla multe spre amuzamentul său, şi puţine spre instruirea sa". Tînărul artist trebuie să primească cu deferenţă sfaturile celor mai în vîrstă, fără să se pripească în a ridica obiecţii privitor la cele pe care încă nu le înţelege, altminteri maturitatea sa nu va lega nici un rod. Arta de a vedea natura este un lucru aproape tot atît de greu de dobîndit cum este arta de a descifra hieroglifele egiptene. Chinezii pictează de două mii de ani, şi nu au descoperit că există pe lume un lucru cum este chiarosc-uro.

Din *Prelegerea a V-a a lui Constable,* citită la Royal Institution (25 iulie, 1836)

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780-1867)

Un singur om a luat poziţie împotriva lui Delacroix şi i-a condamnat inovaţiile. Considerîndu-se descendent al lui Rafael, Ingres a luptat pentru menţinerea tradiţiei clasice. Alai puţin viril decît David, al cărui elev a fost, capabil de rafinament şi de subtilitate în interiorul flexibilităţii, mai cu seamă ei>idente în desenele sale prodigioase, Ingres a fost pictorul burgheziei secolului ol nouăsprezecelea. În dublul sau program, realismul urma să fie dobîndit prin idealism : realism prin mijlocirea unei probităţi care, în prezenţa a ceea ce ochii privesc, se reţine cu scrupu- lozitate de la „a înşela" spre a capta această realitate cu îndemînarea unui primitiv flamand ; idealism prin care caută să supună arta legilor frumuseţii, spre a extrage din realitate armoniile ei cele mai pure. Avem încă o dată de a face aici cu ţelurile Renaşterii clasice.

RENÉ HUYGHE

!

Extrase din trei scrisori

Florenţa, 29 august, 1822

Lni Jean François Gilibert :

Sper să demonstrez că nu există în pictură ceea ce se poate numi un subiect indiferent ; întreaga problemă este să vezi bine, şi mai presus de orice, să vezi exact.

Slavă Domnului ! Pot gîndi cu voce tare în prezenţa ta. M-aş considera mult prea norocos dacă mijloacele curate de a-ţi face un nume, nu ar fi chiar acelea ce stîrnesc împotriva artistului cinstit întreaga gloată a invidioşilor şi ignoranţilor acestui secol. Mă simt în deplina forţă a talentului şi descopăr în mine o uşurinţă de a produce. Un singur lucru este duşmanul relaxării mele. Eu care nu sînt cîtuşi de puţin un om de societate sîn't în permanenţă invitat să fac vizite. Sînt obligat să mă smulg din atelier ca să primesc vizita unor persoane care vin din pură curiozitate. Să mă îmbrac pentru asemenea ocazii reprezintă pentru mine una din muncile lui Hercule. Ceea ce aş dori e să rămîn

necunoscut aici, să mă preocup exclusiv de pictura istorică şi să nu mă sacrific niciodată, făcînd tablouri mici care reclamă mai mult timp decît cele mari. Aş dori mai mult ca orice să-mi petrec viaţa în atelier. Viaţa dedicată studiilor este cea mai fericită ; ea te face să dai uitării tot ceea ce te dezgustă pe lumea aceasta. Am de gînd să înpep să mă izolez, iar apoi să iau prin surprindere şi să izbesc zdravăn.

Florenţa, 1 noiembrie, 1822 Lui

Jean François Gilibert :

...Cînd stai să judeci bine, Rafael este el însuşi datorită simplului fapt că, mai bine decît alţii, a cunoscut natura. *În aceasta rezidă întregul său secret,* un secret pe care îl ştie toată lumea şi de care atît de puţin pot face uz pentru progresul artei.

Roma, 26 mai, 1814

Lui M. Marcotte :

...Sînt întristat că micul meu tablou *Sabia lui Henric IV* nu ţi-a plăcut. Dar mă voi apăra punct cu punct. Căci acest tablou este exact sub raportul desenului şi pantomimei, pur în detalii, cu personaje bine proporţionate şi un gust măsurat cu atenţie sub raportul relaţiilor. Toţi cei care l-au văzut aici au considerat, şi eu am fost de acord cu părerea lor, că are culori exacte şi puternice, şi că posedă o sumă de ¡calităţi aparţinând Şcolii veneţiene, la care mă gîndesc întotdeauna cînd pictez. Este executat cu multă delicateţe, iar toate detaliile sînt în ultimă instanţă atent elaborate, dar nu cu finisajul unui Gérard Drou, al cărui tip de execuţie este obositor şi de loc preţuit de pictorii Şcolii italiene, nici chiar de excelenţii flamanzi, asupra operelor cărora mi-atragi în mod binevenit, luarea aminte. Tablourile cele mai reuşite ale acestora din urmă sînt cele ale lui Teniers, care sînt executate doar din pensulă, dar care sînt frumoase pentru că tuşa cade exact unde trebuie şi este folosită cu sensibilitate.

JEAN BAPTISTE CAMILLE COROT (1796-1875)

Datorită mai curînd unei înclinaţii temperamentale, decît unei reacţii faţă de problemele sociale, ca urmare cl

lecturilor sale întinse, sau a contactului strîns cu lumea practică, şi-a aşezat el modelele într-o poziţie care să le facă egale dar nu superioare, copacilor şi apei pe care le îndrăgea attta; o ecuaţie între om şi natură care constituie una din premisele multor lucrări de artă modernă.

JOSEPH C. SLOANE

Reputaţia pictorilor

Există acei pictori care, după ce şi-au produs capodoperele, după ce şi-au primit recompensele şi au parvenit la cele mai înalte onoruri, se opresc ; unii din teama de a-şi periclita reputaţia, alţii din motive comerciale, dorind ca lucrările lor să fie cotate mai bine. În ce mă priveşte, voi continua să lucrez orice s-ar întîmpla : este o datorie faţă de artă şi faţă de cei oare au răsplătit-o. Aşa că îi las să zică „Le pere Corot baisse" (Moş Corot e în declin). Ei bine, dacă sînt în declin, e chiar foarte rău ! Trebuie să fii în gardă şi să le arăţi tinerilor că este important să le rezişti, ca să nu te prăbuşeşti.

Lucrez la toate părţile tabloului dintr-o data

Primul lucru la care mă uit întotdeauna e să văd efectul. Sînt ca un copil care umflă un balon de săpun. La început beşica este foarte mică, dar este deja sferică. Apoi copilul suflă beşica uşor în sus, pînă ce i se face teamă că va plezni. în mod similar, lucrez la toate părţile tabloului meu dintr-o dată, retuşîndu-l cîte puţin pînă ce socot că efectul e realizat pe deplin.

începutul unui tablou

Foarte logic, încep întotdeauna prin a picta umbrele, deoarece partea care creează dificultăţile cele mai mari este de asemenea aceea pe 109 care trebuie să o termini cu precădere.

Culoarea şi tonurile

Ceea ce caut în timp ce pictez este forma, armonia, valoarea tonurilor. Culoarea vine după aceea. Este ca cineva pe care îl întîmpini, şi pentru că acel cineva este drept, cinstit şi în afara oricărei bănuieli îl primeşti cu o reală plăcere şi fără teamă... Pentru mine culoarea vine după aceea pentru că mai presus de orice îmi place unitatea, armonia dintre tonuri ; în timp ce culoarea prin ea însăşi produce uneori o stridenţă care nu mă satisface. Cînd lumea spune că realizez tonuri „plumburii", este posibil să fie aşa datorită faptului că am împins acest principiu prea departe.

Punctul iiuminos

Există întotdeauna un punct luminos într-o pictură ; dar acest punct trebuie să fie unic. Poţi să-l plasezi oriunde vrei : într-un • nor, în reflexele apei, sau într-o bonetă. Cu toate acestea, trebuie să fie un singur ton cu această valoare.

Natura prin ochi de copil

Mă rog în fiecare zi ca Dumnezeu să mă facă copil, adică să mă lase să văd natura în felul lipsit de orice prejudecată aşa cum o vede un copil. Natura mai presus de orice.

Din Portretai lui Corot, de el însuşi

EUGÈNE DELACROIX (1798-1863)

Delacroix este fără îndoială pictorul cel mai original al timpurilor vechi sau moderne. Aşa staii lucrurile, şi la ce bun să se mai protesteze ?...

Natura, pentru Eugène Delacroix, este un dicţionar vast ale cărui file le întoarce şi le consultă cu ochi sigur şi cercetător ; iar pictura sa, care izvorăşte mai ales din memorie, i'orbeşte înainte de toate mémo-

Delacroix este cel mai sugestiv dintre pictori... Asemeni lui Michelangelo, Delacroix a făcut din pictură unica sa muză, amanta unică, singura şi îndestulătoare a sa plăcere.

CHARLES BAUDELA1RE

Extrase din Jurnal

Primul şi cel mai important lucru în pictură sînt contururile. Chiar dacă s-ar neglija tot restul, cu condiţia ca contururile să se afle acolo, pictura ar fi puternică şi terminată. Am mai multă nevoie decît majoritatea să fiu prudent în această chestiune ; *şi să mă ginclesc mereu la ea, şi întotdeauna să încep astfel*. Acestui fapt îi datorează Rafael perfecţiunea sa, şi la fel, foarte adesea, se petrec lucrurile şi cu Gericault.

27 ianuarie 1847

Dacă pictorii n-ar lăsa nimc de-al lor după moarte, astfel încît să fim nevoiţi să-i ierarhizăm ca în cazul actorilor după verdictul contemporanilor lor, cît de diferită ar ii reputaţia lor de ceea ce le-a rezervat posteritatea ! Cîte nume azi uitate trebuie să fi făcut vîlvă în vremea lor, mulţumită fluctuaţiilor capricioase ale modei sau prostului gust al contemporanilor lor ! Dar, din fericire, fragilă cum este ea, pictura (iar în lipsa ei gravura), conservă probele pentru verdictul posterităţii, şi astfel permite ca reputaţia unui artist de reală valoare să fie reevaluată chiar dacă s-a întâmplat ca el să fie subestimat de judecata superficială a opiniei publice contemporane, care este întotdeauna atrasă de falsa strălucire şi de o pojghiţă lustruită de adevăr.

9 februarie 1847

Demay a trecut pe aici, şi în timp ce mai era la mine a sosit dl. Ilaussoullier. Au ceva
pedant în ei aceşti tineri din şcoala lui Ingres. Par să socoată un lucru vrednic de mare cinste faptul că s-au alăturat rîndurilor „picturii serioase”. Acesta este unul din cuvintele de ordine ale grupării. I-am spus lui Demay că un număr mare de artişti talentaţi n-au realizat niciodată nimic vrednic de luat în seamă deoarece s-au înconjurat de o grămadă de prejudecăţi, sau le-au îmbrăţişat sub impulsul unei mode trecătoare. Acelaşi lucru s-a întîmplat cu faimosul lor cuvânt *frumuseţea,* care, toată lumea

este de acord că reprezintă ţelul suprem al artei. Dar dacă frumuseţea ar fi singurul ţel, ce s-ar întîmpla cu oameni ca Rubens şi Rembrandt şi cu toate temperamentele nordice, în general vorbind, care preferă alte calităţi ? Cereţi puritate, sau cu alte cuvinte, frumuseţe unui artist ca Puget şi adio vervei sale I Această idee merită dezvoltată. Nordicii sînt de obicei mai puţin înclinaţi în această direcţie. Italienii preferă ornamentaţia. Acest fapt este confirmat de muzica lor.

10 iulie 1847

Pictat Magdalena din *Coborîrea în mormînt.* Trebuie să-mi amintesc efectul simplu al capului. A fost aşezat într-o tonalitate gri foarte posomorită. Nu m-am putut hotărî dacă să-l aşez într-o umbră mai intensă sau dacă să fac pasajele luminoase mai strălucitoare. în cele din urmă, le-am făcut puţin mai pronunţate în comparaţie cu masa şi a fost suficient să acopăr întreaga parte aceea din umbră cu tonuri calde şi reflectante. Deşi lumina şi umbra aveau aproape aceeaşi valoare, tonurile reci ale luminii şi tonurile calde ale umbrei au fost suficiente să potenţeze totul. I-am spus lui Villot cînd ne aflam cu el a doua zi, că este nevoie de foarte puţin efort ca să produci un efect de acest fel. Se produce foarte adesea, mai ales afară. Paolo Veronese îi datorează mult din simplitatea sa admirabilă. Un principiu pe care Villot îl consideră deosebit de util şi foarte frecvent, este să evidenţiezi obiectul pictîndu-l cu o notă mai închisă faţă de cele care se află mai în spate ; acest lucru se dobîndeşte prin masa obiectului şi în stadiul încadrării, cînd tonalitatea locală este stabilită de la început. Nu înţeleg cum să aplic această regulă tot aşa de bine ca şi Villot. Trebuie să o studiez.

Veronese datorează de asemenea mult din simplitatea sa absenţei detaliilor, ceea ce îi permite să stabilească culoarea locală de la început. Pictura în tempera aproape că îl forţează să facă acest lucru. Simplitatea draperiilor adaugă mult acestei calităţi în ceea ce rămîne. Conturul

viguros pe care îl trasează într-un mod atît de adecvat în jurul personajelor sale îl ajută să completeze efectul simplităţii realizat prin contrastele de umbră şi lumină, finisînd şi scoţînd în evidenţă tot tabloul.

5 octombrie 1847

Felul în care am tratat figura „Italiei" constituie o metodă foarte satisfăcătoare de urmat în zugrăvirea personajelor a căror formă doreşti să o redai cît mai complet este dispusă imaginaţia să o redea, fără să înceteze a fi plină de culoare etc.

Stilul lui Prud'hon s-a format avînd în vedere această nevoie de a reveni mereu asupra operei *fără a pierde din francheţe*. Cu metodele obişnuite trebuie întotdeauna să sacrifici un efect pentru a obţine un altul. Rubens a fost *nereţinut* în *Naiade* ca să evite pierderea luminii şi culorii. *La fel stau lucrurile în portretistică;* dacă vrei să obţi o forţă deosebită a expresiei şi caracterului, libertatea tuşei dispare, şi o dată cu ea lumina şi culoarea. Prin cealaltă metodă se pot obţine foarte rapid rezultate şi nu te simţi niciodată epuizat. Lucrarea poate fi totdeauna reluată, pentru că rezultatul este 113 aproape sigur.

Cînd am pictat această figură am constatat că ceara este foarte folositoare ; usucă rapid vopseaua, şi mi-a permis să revin asupra formei ori de cîte ori am dorit. *Verniul copal*, sau... îndeplineşte acelaşi scop, iar ceara se amestecă bine cu el.

Ceea ce le conferă picturilor pe hîrtie albă delicateţea şi strălucirea, este foarte probabil transparenţa inerentă din albul esenţial al hîrtiei. Strălucirea fraţilor Van Eyck, iar mai tîrziu a picturilor lui Rubens, se da'toreşte, fără îndoială, albului panourilor folosite de ei. După toate probabilităţile, primii pictori vene- ţieni au folosit grunduri foarte albe. Carnaţiile lor oacheşe par a nu fi altceva decît simple vernisări cu lacuri peste un fundal care întotdeauna transpare. În

acelaşi mod, în tablourile flamande timpurii, de exemplu, nu numai carnaţia, dar şi fundalurile, pămîntul şi copacii sînt toate aplicate cu lacuri peste un grund alb...
La primele tablouri flamande pe panouri de lemn, care erau pictate în acelaşi mod cu lacuri, culoarea cafenie transpare clar. Dificultatea rezidă în a găsi un gri compensator potrivit, care să pună în evidenţă îngălbenirea treptată şi fierbinţeala culorilor.

Anvers, 10 august 1850

Ce curios că n-am observat niciodată pînă acum măsura în care recurge Rubens la serviciile semitonurilor, mai ales în cele mai bune opere ale sale ! Schiţele lui trebuiau să mă avertizeze.
Spre deosebire de ceea ce se spune în legătură cu Tiţian, el aplică mai întîi tonul personajelor sale care apar întunecate faţă de tonul luminos. Acest fapt explică de asemenea cum, atunci cînd revine să lucreze fundalul şi în nevoia sa presantă de a-şi realiza efectul, purcede în mod deliberat să redea exagerat de strălucitor tonalităţile carnaţiei, făcînd fundalul întunecat. 114

6 iunie 1851

Deşi fiecare parte a figurii trebuie păstrată în memorie aşa îneît să nu i se piardă proporţiile atunci cînd acestea îi sînt mascate de haine, nu pot crede că metoda este demnă de urmat în fiecare împrejurare ; se pare încă că Rafael i s-a conformat cu scrupulozitate, judecind după studiile care s-au păstrat de la el. Am convingerea că Rembranclt n-ar fi atins niciodată forţa de a reprezenta personajul printr-un joc semnificativ de gesturi sau acele efecte puternice care fac scenele sale atît de veridic reprezentative pentru natură, dacă nu s-ar fi legat atît de strîns de metoda sa de studiu. Poate că vor descoperi că Rembranclt este un pictor cu mult mai mare decît Rafael.
Vceastă blasfemie va face să se ridice părul îi rapul fiecărui bun membru al Academiei, eu însă o notez

fără să fi ajuns la vreo decizie finală asupra subiectului. Cu cît înaintez în vîrstă cu atît devin mai sigur că *adevărul* este cea mai rară şi mai frumoasă dintre toate virtuţile. Este, totuşi, posibil ca Rembrandt să nu fi avut nobleţea spirituală a lui Rafael.

S-ar putea prea bine totuşi ca acolo unde Rafael a exprimat această grandoare în liniile şi în maiestatea fiecăreia din figurile sale, Rembrandt s-o fi exprimat în concepţia sa misterioasă asupra subiectelor sale şi în simplitatea profundă a gesturilor şi expresiei lor. Şi cu toate că se poate prefera nota maiestăţii din Rafael care îngînă, ca să zicem aşa, grandoarea unora din subiectele sale, eu cred, fără să fiu sfîşiat în bucăţi de oamenii de bun gust (şi aici îi avem în vedere pe aceia al căror gust este genuin şi sincer), că s-ar putea spune că marele olandez a fost un pictor mai firesc decît studiosul elev al lui Perugino.

12 octombrie 1853

Despre utilizarea modelului. Este o chestiune de efect şi de cum să-l obţii atunci cînd lucrezi după model sau după natură în general ; efectul adevărat este lucrul cel mai rar la majoritatea tablourilor unde modelul joacă un rol predominant. Modelul pare să atragă tot interesul asupra sa astfel încît pictorului nu-i mai rămîne nimic. O n-d un artist este foarte instruit şi foarte inteligent, folosirea unui model, dacă este înţeleasă cum trebuie, permite suprimarea unor detalii pe care pictorul care lucrează din imaginaţie le include întotdeauna prea copios de teamă să nu scape din vedere ceva important. Această teamă îl împiedică să trateze liber detaliile cu adevărat caracteristice şi să le pună în deplina lor lumină. Umbrele, de pildă, au întotdeauna prea multe detalii în pictura executată din imaginaţie, mai ales la pomi, draperii etc...

Fac observaţiile de mai sus şi-mi reafirm toate consideraţiile mele de mai înainte privitor la nevoia unei mari doze de inteligenţă la utilizarea imaginaţiei, în timp ce mă uit la schiţele pe care le-am făcut la Nohant pentru *Sfînta Ana.* Prima schiţă, pe care am făcut-o după natură, pare insuportabilă

cînd o privesc pe a doua, deşi aceasta este într-adevăr aproape o copie trasată după cea dintîi. Dar intenţiile mele apar mai limpede în ea, am eliminat detaliile inutile şi am introdus gradul de eleganţă pe care l-am simţit necesar redării impresiei adevărate asupra subiectului;

Este deci mult mai important ca un artist să se apropie de idealul pe care îl poartă în minte, şi care îi este caracteristic lui, decît să se mulţumească să înregistreze, oricît ar fi de puternic, idealul trecător ce i-l poate oferi natura – şi ea oferă asemenea aspecte ; dar încă o dată, numai anumiţi oameni sînt aceia care le văd şi nu oamenii de rînd, ceea ce constituie o dovadă că frumosul este creat de imaginaţia artistului exact fiindcă el urmează înclinaţia propriului său geniu...

Despre imitarea naturii. Această chestiune importantă eete punctul de pornire al fiecărei

> şcoli şi unul asupra căruia ele se află în profund dezacord de îndată ce încep să-l explice, întreaga chestiune pare să revină la aceasta : este menirea imitaţiei să încînte imaginaţia, sau este ea îndreptată doar să dea ascultare cerinţelor unui fel ciudat de conştiinţă care permite artistului să fie satisfăcut cu sine însuşi atunci cînd a copiat modelul dinaintea ochilor săi cît mai conştiincios cu putinţă ?

29 aprilie 1854

> Cu cît mă gîndesc mai mult la culoare, cu atît mă conving mai tare că această semi-tentă reflectată este principiul care trebuie să predomine, deoarece ea este aceea care dă tonalitatea reală, tonalitatea care constituie valoarea, faptul care contează cînd se dă viaţă şi se conferă caracter obiectului. Lumina, căreia şcolile ne învaţă să-i acordăm egală importanţă şi pe care ele o aşază pe pînză în acelaşi timp ca semi-tentă şi ca umbră, este într-adevăr doar un accident. Fără a sesiza acest principiu, nu se poate înţelege adevărata culoare, vreau să spun culoarea care dă senzaţia de grosime şi

adîmcime şi a acelei diferenţe esenţiale care distinge un obiect de altul.

15 octombrie 1854

Am făcut o regulă din a nu-mi permite niciodată să termin un tablou dacă n-au fost complet surprinse efectul şi tonalitatea şi constat că acest plan mi-a reuşit pe deplin. Mă reîntorc mereu la lucrarea mea, redesenînd şi corectînd, şi întotdeauna în lumina *a ceea ce simt că este necesar în acel moment anume;* într-adevăr ar fi prosteşte să fac altfel. Ceea ce am simţit ieri nu poate constitui un ghid pentru mine astăzi. Nu ştiu cum lucrează alţi oameni, dar aceasta reprezintă pentru mine unica metodă. Cînd totul s-a desfăşurat în acest mod nu există nici 117 o dificultate în legătură cu finisarea, mai ales cînd foloseşti tonuri câre se potrivesc dintf- o dată cu cele deja aplicate. Fără acest lucru, se pierde prospeţimea execuţiei şi se compromite vioiciunea tuşelor sensibile ; procedînd în acest mod, tuşele par aproape neatinse. înainte de a repiota, orice porţiuni de vopsea groasă trebuie îndepărtate prin răzuire.

25 ianuarie 1857

Principala sursă a interesului provine din sufletul artistului şi se scurge în sufletul privitorului într-un mod irezistibil. Nu vreau să spun prin asta că fiecare lucrare interesantă izbeşte pe toţi privitorii cu o forţă egală prin simplul fapt că fiecare din ei e de presupus că are un suflet ; doar oamenii dăruiţi cu simţire şi imaginaţie sînt capabili de a fi mişcaţi. Aceste două facultăţi sînt la fel de indispensabile privitoruui şi artistului, deşi în proporţii diferite.

Talentele manieriste nu pot trezi un real interes ; ele pot excita curiozitatea, linguşi un capriciu momentan, sau face apel la pasiunile ce nu au nimic în comun cu arta. Dar întrucît principala caracteristică a manierismului este lipsa de sinceritate atît în cel priveşte simţirea cît şi concepţia, aceste talente manieriste nu pot să ne

atingă imaginaţia care este pur şi simplu un fel de oglindă în care natura se reflectă aşa cum este într-adevăr; dîndu-ne astfel, printr-o formă puternică a memoriei, vederea lucrurilor de care se bucură numai sufletul singur.
Marii maeştri sînt aproape singurii artişti care stîrnesc interes, dar ei fac aceasta prin mijloace diferite, potrivit cu înclinaţia specifică geniului lor. Ar fi absurd să ne aşteptăm de la un pictor ca Rubens la forma ele interes pe care Leonardo sau Rafael ştiu să o stârnească prin astfel de detalii precum mîini şi capete, în care corectitudinea şi expresivitatea sînt ^g
reunite. Este la fel de inutil să reclamăm de la Leonardo şi de la Rafael marile efecte combinate, animaţia şi anvergura care se impun de la sine în operele lui Rubens, cel mai strălucit dintre pictori.

GEORGE TATTARESCU (1818-1894)

Pe la anul 1848, (...) şi la 1858—1861, cînd unirea Moldovei şi Ţării Româneşti încoronează lupta politică şi culturală a unor generaţii ce au cunoscut afirmarea şi izbînda voinţei înfăptuitoare, George Tattarescu era în plină maturitate a vîrstei şi talentului. Desigur, el nu trăieşte timpuri de aspru imperialism, dar, totuşi, o epocă de aprigă şi dîrză luptă pentru consolidarea neamului, de construire şi statornicire a unei forme de stat implicat de noi forme de viaţă socială. Operele lui capitale se intitulează : Nemesis, Mîntuirea României prin religie şi ştiinţă, Renaşterea României, Ţăranul de la Dunăre înaintea Senatului Roman etc. Chiar numai titlurile operelor înşirate aci sînt elocvente, ele trădează sentimentul din care s-au născut; operele, prin subiectele lor, sînt visate de artist ca legende eroice glorificatoare de neam prin afirmarea lui etnică, etică şi culturală. Formal, în opera de artă, spiritul timpului se exprimă prin solidaritatea compoziţională, deci prin construcţie şi staticul ei.

FRANCISC ŞIRATO

Natura în sine nu e niciodată uniformă

...Ca să completăm satisfacţiunea fiecărui doritor de-

a şti cum se fixează imăsura trunchiului (toracelui) cu celelalte părţi pînă jos, voi expune aci cîteva principii ce s-a adoptat în general.
Toracele, partea corpului de sus, a unei figuri de statură mică, va fi-naltă de trei feţe : cea dintîi de la fontanela gîtului pînă-n capul pieptului ; cea de-a doua va fi d-aci pînă la buric, a treia va fi pînă în capul de jos al pubelui.
Figura de proporţiune de mijloc va avea asemenea trei feţe, îosă cea din urmă se va termina deasupra pubelui.
Figura de proporţiune ’naltă va avea egual- mente trei feţe, luate tot dintr-aceleaşi punturi, astfel ca pieptul să fie de lungimea unei feţe ca şi la celelalte, întrelăsînd grosimea Toracelui va avea principiul subt arcul acesteia şi se va sfîrşi la buric; a treia de la buric la începutul pubelui; astfel ca diferenţa figurii de mijloc de cea mică este de-nălţimea pubelui, şi aceea a staturii ’nalte de cea de mijloc diferă cu spaciul între finele peptului şi grosimea arcului Toracelui.

Un prunc abia născut se împarte în patru părţi egale cu înălţimea capului, două adică superioare şi două inferioare, al căruea centru este buricul ;
Un copil de doi ani este înalt de cinci capete ; Unul de patru sau cinci ani este înalt tocmai şease capete ; şi astfel pe cît individul înaintează în etate, centrul figurei se coboară pînă ce ajunge la 21 ani, epoca maximă a dezvoltării sale; se găseşte la capul de jos al pubelui precum s-a zis mai sus.
Apoi mai trebuie ştiut şi despre diversitatea de conformaţiune între corpul omului şi acela al femeii ; căci oasele femeii sînt în genere mai mici decît ale omului ; însă *craniul* cu amîn- două maxilarele este mult mai mare decît la om, relativ cu restul mărimii *scheletului;* Spatele femeii înclină înainte, şi sînt mai puţin ridicate decît ale omului din care cauză devine mai strimte : *clavicolele* sînt uşor arcuite;
spatele mai jos ; oasele umerilor, coatelor, metacarpelor şi falangelor degetelor au dimensiunea lor mai mică ; de undo vine că braţele şi mîinile femeilor

sînt mai delicate şi gentile decît ale oamenilor.
Iată modul măsurilor de proporţiune în genere cum se pot găsi mai mult sau mai puţin, fără a stabili norme şi recepte fixe ; cu toate acestea, precum s-a zis de la început, este necesar a fi cunoscute junilor studenţi ; căci natura în sine nu e niciodată uniformă, indiviziile (de aceeaşi specie) ce ar voi să le reprezinte cineva s-ar cere totdeauna o modificaţiune sau alteraţiune nedefinită ; aşa dar pe lingă toate, bunul simţ, ochiul *prospetic,* şi sentimentele profunde ale fiecăruia vor putea forma un Artist adevărat, în vreme ce a fi numai servile subordinaţiuni regulilor, şi a face uz continuu de ele fără a înţelege spiritul celor zise mai sus, acela n-ar face decît să-şi înăbuşe geniul, şi să-şi amorţească întrînsul acea seînteie cerească, care printr-o fericită dezvoltare poate l-ar fi ridicat mai presus de sfera comună.

Din : Precepte şi studii folositoare asupra proporţiunilor corpului uman şi desemnul după cei mai celebri pictori.

1865

GUSTAVE COURBERT <1819-1877)

A distrus, aproape de unul singur, dominaţia şcolii clasică şi romantică, care deveniseră în preajma anului 1850, stagnante şi decadente. El a fondat o mişcare nouă, realismul, care a înlăturat portretele învechite ale zeilor şi nimfelor, cavalerilor şi domniţelor, înlo- cuindu-le cu imagini adevărate şi pămînteşti de ţărani şi orăşeni francezi, şi cu peisaje şi marine pictate de-a dreptul după natură, necontaminate de idealizarea literară.

GERSTLE MACK

Sa ¡fac arta veridica, acesta este obiectivul meu

Am studiat arta anticilor şi pe cea a modernilor nefolosindu-mă de nici o abordare sistematică şi fără idei preconcepute. Nu am mai vrut să-i copiez pe primii şi nici să-i imit pe ultimii. Nici nu m-am străduit să ating ţelul superficial denumit „artă

pentru artă". Nu ! Foarte simplu, am vrut să preiau din întregul corpus al tradiţiei un sens raţional şi independent al propriei mele individualităţi.
Să cunosc pentru ca să creez – acesta a fost ţelul meu. Să fiu în stare să interpretez obiceiurile, ideile şi punctul de vedere al epocii mele potrivit cu propriul meu cadru de referinţă : într-un cuvînt să fac arta veridică, acesta este obiectivul meu.

Din *Expoziţia Courbet* (1855) de Courbet

Scrisoare către ministrul artelor frumoase (1870)

În timp ce mă aflam acasă la prietenul meu, Jules Dupre, am fost informat în legătură cu un decret oficial, publicat în buletinul oficial, prin care sînt făcut Cavaler al legiunii de onoare. Acest decret, de care ar fi trebuit să mă cruţe opiniile mele exprimate deschis cu privire la recompensele pentru artişti şi la titlurile de nobleţe, a fost publicat fără consimţămîntul meu, dumneavoastră fiind acela, domnule Ministru, care v-aţi simţit obligat să luaţi această iniţiativă.
Nu vă faceţi temeri că am înţeles greşit motivele care au determinat acţiunea dvs. Sosind la ministerul artelor frumoase după o administraţie dezastruoasă care părea a se simţi obligată să pună capăt artei în ţara noastră şi ar fi făcut-o, fie prin corupţie, fie prin violenţă, de n-ar fi existat ici şi colo cîţiva oameni de curaj care să-i dejoace maşinaţiile, dvs. aţi fost nerăbdător să vă anunţaţi preluarea funcţiei prin adoptarea unor măsuri care să contrasteze puternic cu politica urmată de predecesorul dvs. Comportarea dvs. vă face cinste, domnule Ministru, dar permiteţi-mi să vă spun că nu va afecta nici atitudinea, nici hotărîrea mea. Ca cetăţean mă opun acceptării unei distincţii instituite de un regim monarhic. Decorarea cu legiunea de onoare pe care aţi pus-o la cale în absenţa mea şi spre beneficiul meu, repugnă principiilor mele.
Niciodată, în nici un caz şi pentru nici un fel de motive nu aş fi acceptat-o. Cu atît mai puţin aş face-

o astăzi, cînd trădarea este agresivă şi conştiinţa umană întristată de atîtea retractări mercenare. Onoarea nu se află într-un titlu sau într-o panglică : ea rezidă în faptele umane şi în cel care determină faptele. Respectul de sine, respectul pentru propriile idei este primul ei factor. Mă cinstesc pe mine însumi rămînînd credincios principiilor de o viaţă ; de le-aş părăsi pentru o simplă insignă, mi-aş abandona onoarea.

Conştiinţa mea artistică este în aceeaşi măsură împotriva acceptării oricărei recompense din partea statului. Statul este incompetent în materie de artă. Cînd încearcă să acorde recompense, vatămă gustul public. Intervenţia lui este complet demoralizatoare şi dezastruoasă pentru artist, pe care îl înşeală cu privire la valoarea sa reală. Este fatală pentru arta însăşi pe care o închide în turnul oportunismului oficial şi o condamnă la o sterilitate mediocră. Prudenţa i-ar dicta să abandoneze acces iă misiune. Ziua în care statul ne va lăsa liberi va 11 ziua în care îşi va fi îndeplinii îndatoririle faţă ele noi.

De aceea permiteţi-mi, domnule Ministru, să declin onoarea pe care v-aţi gîndit să mi-o conferiţi. Am cincizeci de ani şi am trăit întotdeauna ca un om liber. Permiteţi-mi să rămîn liber şi restul zilelor mele ; iar atunci cînd voi muri, să se poată spune despre mine : „N-a aparţinut nici unei şcoli, nici unei biserici, nici unei instituţii, nici unei academii – cu atît mai puţin vreunui regim, afară doar de regimul libertăţii.”

GEORGE INNESS (1825-18S4)

Niciodată n-a existat ceva mic sau meschin în concepţia sau în execuţia sa. A avut o viziune largă, şi toată viaţa s-a străduit să realizeze acel ansamblu dintre pămînt, aer, cer şi lumină. Ştia că laolaltă, acestea formează o unitate şi şi-o putea imagina inteligent cu ajutorul figurilor geometrice; devenise ţelul său măreţ să o demonstreze în artă. Nu i-a reuşit niciodată spre deplina sa satisfacţie, dar fără îndoială a reuşit să-şi facă ţelul înţeles de către mulţi oameni...

NEW YORK EVENING POSI

Despre impresionism

(5 ian. 1895)

...A apărut acum o şcoală nouă, o simplă manie trecătoare denumită impresionism, ai cărei adepţi pretind că studiază după natură şi că o pictează întocmai cum este. împotriva tuturor acestor lucruri mă opun cu hotărîre. Nu vreau să am nimic de-a face cu ele. Sînt contrafăcute.

Faptul mi-a trecut prin minte la începutul carierei. Mă aşezam în faţa naturii, şi sub impulsul unui sentiment de simpatie aşterneam pe pînză ceva mai mult sau mai puţin asemănător cu ceea ce îmi propusesem drept ţel. El n-ar ajunge, poate, să fie un portret corect al scenei, dar ar avea farmec. Unii artişti şi unii filistini, cînd îl vedeau, spuneau : „Da, are ceva farmec, dar l-ai pictat afară ? Dacă da, nu se poate să-l fi văzut aşa, şi aşa, şi alt- minterea". Nu puteam nega, pentru că eu pe atunci credeam că vedem fizic şi numai cu ochiul fizic. Apoi m-am apucat din nou de lucru şi am pictat ce am crezut că văd, făcînd apel la memorie ca să-mi furnizeze detaliile ce-mi lipseau. Rezultatul a fost că tabloul nu avea nici un farmec, n-avea nimic frumos. Care era motivul ? Cînd am încercat să-mi fac datoria şi să pictez fidel n-am obţinut mare lucru; cînd nu mi-a păsat atît de mult de datorie am obţinut ceva mai mult sau mai puţin admirabil. Pe măsură ce am mers mai departe am început să vadă încetul cu încetul că simţirea îmi era condusă de un anumit principiu pe care pe atunci, nu-l înţelegeam ca atare.

Dar acestea sînt doar nişte formule ştiinţifice. Fiecare artist trebuie, în definitiv, să se sprijine pe simţire, şi lucrul căruia m-am devotat este să încerc să descopăr legea unităţii, adică a impresiei. Peisajul este o repetare continuă a aceluiaşi lucru într-o formă diferită şi într-o simţire diferită. Cînd ieşim în natură minţile noastre sînt supraîncărcate ; nu ştim unde să mergem să lucrăm. Poţi realiza ceva numai dacă ai o ambiţie atît de puternică încît să uiţi de tine însuţi, sau dacă eşti suficient de versat în ştiinţa artei tale. Dacă poţi deveni un zeu nemuritor cînd te afli afară, atunci totul e în regulă ; dacă nu, trebuie să faci din nou apel la ştiinţă.

1
0
1

Lucrul cel mai rău este că toţi gînditorii sînt pasibili să devină dogmatici, şi fiecare dogmă eşuează pentru că te frustează de cealaltă parte din tine. Acelaşi lucru este valabil pentru toate domeniile – artă, religie sau oricare altul. Trebuie să descoperi un al treilea, ca punct de sprijin a raţiunii tale. Aşa am ajuns să lucrez în ştiinţa geometriei, care este singurul adevăr abstract, amuzamentul artei conştiinţei şi aşa mai departe, fapt pe care l-am menţionat deja. Nimeni nu-şi poate imagina conflictul intelectual şi tortura prin care am trecut mai înainte de a putea stăpîni întreg procesul. Ştiam că principiul este adevărat, dar nu voia să lucreze cum trebuie. A trebuit să-mi violez în mod constant principiul ca să-mi dobîndesc simţirea. Aceasta constituia elementul al treilea. Am constatat că am dreptate şi am continuat într-o încredere deplină, ţinîndi-mi înţelegerea sub un control perfect, cu excepţia perioadelor de surmenaj cînd sînt pasibil să mă pierd ca oricare alt om. Atunci mă închid cu cărţile mele şi scriu, supunînd principiile pc care le-am verificat ca adevărate în artă, raţionamentului pur aplicat subiectului teologiei. Aceasta e ceea ce vedeţi în tablourile mele ; acestea sînt simţirea şi sentimentul. Le-am avut întotdeauna, dar nu am înţeles întotdeauna principiile după care se conduc.

Din Documentele lui George Inness

CAMILLE PISSARRO (1831-1903)

Poate că noi toţi descinderii din Pissarro. încă din *65 el eliminase negrul, bitumenul, sienna şi ocrul. Picta numai cu cele trei culori primare şi cu derivatele lor imediate.

PAUL CÉZANNE

Extrase din trei scrisori

5 iulie, 1883

. . . Desenezi ? – Nu pierde vremea, încearcă să-ţi îmbunătăţeşti lucrul, aminteşte-ţi de desenul lui Holibein pe care l-ai copiat, el este adevăratul

maestru. Nu te strădui să obţi linii dibace, străduieşte-te să dobîndeşti simplitatea, căci liniile esenţiale sînt acelea care redau fizionomia. Să înclini mai degrabă spre caricatură decît spre drăgălăşenie.

25 iulie, 1883

. . . Trebuie să te obişnuieşti să vezi ansamblul dintr-o aruncătură de ochi şi să-i recîai caracterul dintr-o dată, dar va trebui de asemenea să-ţi întăreşti forţele şi să ataci cu seriozitate lucruri mai mari cu contururi ferme, cum ai început aici... E bine să desenezi de toate, indiferent ce. Cînd te-ai antrenat suficient ca să vezi un copac aşa cum este, ştii să priveşti o siluetă omenească. Specializarea nu esle necesară, ea este moartea artei, ale cărei cerinţe sînt exact opuse acelora ale industriei. Din nou **afirm,** nu-ti poţi pierde vremea dese- nînd sîrguincios peisaje. Sala dc olasă este bună numai cînd eşti suficient de puternic va să nu fii influenţat.

20 noiembrie 1883

... Uneori mi-e îngrozitor de teamă să trec în revistă pînzele pe oare le-am stivuit la perete : mi-este întotdeauna teamă să nu descopăr monştri acolo unde credeam că se află nestemate !... Aşa se face că nu mă miră de loc faptul că criticii londonezi mă cotează la cea mai joasă categorie. Vai ! Mă tem că au prea multă dreptate ! Totuşi, uneori dau peste lucrări de-ale mele care sînt sănătos făcute şi exact în stilul meu, şi în asemenea clipe găsesc o mare uşurare. Dar să lăsăm astea. Pictura, arta în general, mă îneîntă. Este viaţa mea. Ce altceva contează ? Cînd ţi-ai pus tot sufletul într-o lucrare, tot ceea ce este nobil în tine nu poţi să nu reuşeşti să afli un suflet înrudit care să te înţeleagă, şi nu ai nevoie de o armată de asemenea spirite. Nu este aceasta oare tot ceea ce-şi poate dori un artist ?

Din Camille Pissarro, scrisori către fiul său Lucien

EDOUARD MANET (1832-1883)

Arta sau mai curînd instinctul său, l-au condus pe Manet la realizarea unor armonii cromatice neaşteptate, interzise de Academie, acel gen de armonii care par discordante auditorului unui concert pînă în clipa în care „disonanţa[44] care le zgîria urechea le procură brusc o plăcere muzicală mai mare decît o armonie perfectă.

JACQUES EMILE BLANCHE

Scrisoare lui Fantin-Latour Madrid, 1865

Oh. pâcat că nu eşti aici ; ce plăcere ţi-ar fi făcut să vezi un Velâzquez, care singur merită întreaga călătorie.[1] Pictori aparţinînd tuturor şcolilor care îl înconjoară în Muzeul din Madrid, şi care sînt foarte bine reprezentaţi, par toţi de mîna a doua în comparaţie cu el. El este un gen de pictor care bate toţi pictorii. Nu m-a uluit, m-a îneîntat. Portretul în mărime naturală de la Luvru nu este făcut de el; numai autenticitatea Infantei nu poate fi pusă la îndoială. Există un tablou enorm aici, umplut cu personaje mici ca acelea din *Cavalerii* de la Luvru, dar siluetele femeilor şi bărbaţilor din acesta de aici sînt poate mai izbutite, şi toate sînt cu desăvârşire lipsite de reveniri. Fundalul – un peisaj – este de un elev al lui Velâzquez.

Cea mai uluitoare lucrare din această colecţie splendidă, şi poate cea mai uluitoare pictură care s-a făcut vreodată, este cea intitulată *Portret al unui actor celebru de pe vremea lui Filip al IV-lea.* Fundalul se pierde în gol, individul îmbrăcat complet într-un negru atît de oliv, pare că e înconjurat de aer. Şi, ah, *Torcătoarele;* şi frumosul portret al lui Alonzo Cano, şi *Las Meninas* alt tablou extraordinar ! Filozofii – ce lucrări uluitoare. Şi toţi piticii la fel – unul mai cu seamă, aşezat din faţă cu mîinile pe şolduri : o pictură pentru adevăratul connoisseur. Şi portretele sale magnifice ! – trebuie să le incluzi pe toate *;* toate sînt capodopere...

---

1 **După ce a expus *Olympia* la Salonul din 1865, Manet a fost puternic atacat de către critici. El s-a decis să plece în Spania pentru ca să-şi primenească „ideile”.**

Din memoriile lu Antonin Proust (1876)

... Ce idioţi trebuie să fie! (exclamă el în timpul mesei). închipuiţi-vă să mă acuze pe mine că am vrut în mod deliberat să ucid o linie. Mi-a venit mie *vreodată* ideea să-l asasinez pe Ducele de Guise sau să încerc să-l reînviu pe Napoleon ? Eu aşez lucruri pe pînză, cît pot de simplu, aşa cum le văd. Să luăm, *Olympia*, de pildă, ce ar putea fi mai simplu ? Mi se spune că există în ea unele locuri dure ; aşa au fost; aşa le-am văzut. Am pictat ceea ce am văzut. Şi ce-i cu *Le Port de Boulogne ?* Spuneţi-mi, există o lucrare mai sinceră, mai eliberată de convenţii, mai veridică ?
Ce ar fi fost mai uşor decît să introduc în aceste tablouri acele calităţi care îi plac atît de mult d-l.ui Wolff [1] ? Lumea se bate pentru ceea ce îl mulţumeşte pe acest critic de parcă s-ar lupta pentru aşchii din (Adevărata) Sf. Cruce. Peste zece ani opiniile lui nu vor conta nici cît o para chioară.
Şi acum, dacă în loc să o pictez pe Jeanne Lorgnon cîrpindu-şi vechiturile, aş fi pictat-o pe împărăteasa Josefina spălîndu-şi rufele murdare, ce succes ar fi avut, *aceasta !* N-ar fi fost îndeajuns de numeroşi gravorii care să facă cunoscută publicului această operă maiestuoasă, nici de ajuns critici care să o laude : dar vezi că n-am cuonscut-o pe împărăteasa Josefina, las aceasta pe seama lui Meissonier ; el a cunoscut-o şi pe ea şi pe Napoleon !

Remorci adresate lui G. Jeamniot (1882)

Culoarea este în întregime o chestiune de gust şi de sensibilitate. Trebuie să ai ceva de spus – dacă n-ai, poţi să-ţi faci şi bagajele. Nu eşti pictor dacă nu iubeşti pictura mai mult decît orice pe lume, şi nu e suficient să-ţi cunoşti datoria ; trebuie să fi pătruns de ea...
Concizia în artă este atît necesară cît şi elegantă. Omul concis te face să gîndeşti ; vorbăreţul irită... Într-o figură, caută luminile cele mai intense şi umbrele cele mai adînci ; restul

1 **Wolff era criticul plastic do la *Le Figaro.***

vine de la sine ; adesea constă din foarte puţin. Exersează-ţi de asemenea memoria ; căci natura nu-ţi va oferi niciodată altceva decît nişte simple indicaţii.

Din Portretul lui Manet, ele el însuşi

HILAIRE GERMAIN EDGAR DEGAS (1834-1917)

Naturalismul lui Degas, a fost doar o concesie temporară făcută noii ideologii ; fundamental un clasicist, el a preferat subiectele elegante – mai ales cursele de cai şi lumea baletului. În ciuda legăturilor pe care le-a avut cu mişcarea impresionistă, cu luptele şi experimentele acesteia, el a păstrat o anumită distanţă aristocratică şi neangajată. A rămas totdeauna un spectator mai curînd decît un participant, victimă a propriilor prejudecăţi, timid, temător să-şi etaleze emoţiile, un outsider. Intens analitic, el a fost singurul dintre contemporanii săi care a ştiut cum să surprindă o viziune instantanee fără să sacrifice adevărul.

FRANÇOIS MATHEY

Remarci către trei artişti

Lui Berthe Morisot :

... Studiu] naturii este neimportant pentru că pictura este o artă convenţională şi ar fi infinit mai bine să se înveţe desenul de la Holbein.

Lui Max Liebermann :

... Aş vrea să fiu destul de bogat ca să-mi răscumpăr toate tablourile şi să le distrug vîrîn- du-mi piciorul în pînză.

Lui Bartholome (Neapole, 17 ianuarie, 1886)

Ce drăguţ este desenul fotografiat pe care mi l-ai dat ! Dar este neapărat necesar să faci acelaşi subiect din nou, de zece, de o sută de ori. Nimic în artă nu trebuie să pară a fi întâmplare, nici chiar mişcarea.

Din manuscrisele lui Degas

Scrisoare către d-ma Dletz Mon-nin

Stimată Doamnă :
Să lăsăm portretul[1] în pace, vă implor. Am fost atît de surprins de scrisoarea dvs. în care mi se sugera să-l reduc la un boa şi o pălărie că nu vă voi răspunde. Am crezut că Auguste sau dl. Groult, cărora le-am vorbit deja de ultima dvs. idee şi de propria mea lipsă de înclinaţie să-i dau curs, vă vor fi informat în legătură cu această chestiune.
Trebuie să vă spun că regret faptul de a fi început ceva în propria mea manieră numai ca să mă surprind schimbînd-o complet într-a dvs. Asta nu ar fi prea politicos şi totuşi... Dar, stimată d-nă, nu pot intra în mai multe amănunte fără să vă arăt şi mai limpede cît mă simt de jignit. În afara artei mele nefericite acceptaţi vă rog asigurarea întregii mele consideraţiuni.

JAMES ABBOTT McNEILL WHISTLER
(1834-1903)

Reacționînd împotriva picturii anecdotice populare, al cărei obiectiv era relatarea unei istorii și imitația naturalistă, Whistler a devenit un campion al „artei pentru artă”.

HELEN GARDNER

Whistler luase parte la prima bătălie a noii mișcări [2], expusese împreună cu Manet în Salonul refuzaților din 1863, și împărtășise entuziasmul colegilor săi într-ale picturii pentru stampele japoneze. El n-a fost un impresionist în sensul strict al cuvîntului mai mult decît Degas sau decît Rodin, căci principala sa preocupare n-a fost pentru efectele luminii şi culorii cît mai curînd pentru compoziţia, în contururi delicate... El sublinia faptul că ceea ce contează în pictură nu este subiectul, ci modul în care este tradus în culori şi forme.

E. H. GOMBRICH

---

1 **Un tablou în ulei reprezentînd-o pe d-na Dietz Monnin, probabil distrus de Degas. Un studiu pentru acest tablou înfăţişează o doamnă cu o pălărie roz şi cu un boa mare în jurul gîtului.**
2 **Impresionismul,**

Grrti-cii, .publicul şi semnificaţia artei

Cuprins de o mare şovăire şi de multă sfială mă înfăţişez vouă în calitate de propovăduitor. Dacă timiditatea este cît de cît înrudită cu virtutea modestiei, şi poate afla bunăvoinţă în ochii voştri, vă implor, ca de dragul acestei virtuţi să-mi acordaţi indulgenţa voastră cea mai mărinimoasă.
Aş pleda pentru lipsa mea de obişnuinţă, de n-ar părea absurd, judecind din precedente, că orice în afara celei mai eficace impertinenţe s-ar putea aştepta vreodată în legătură cu subiectul meu – căci nu vă voi ascunde că am de gînd să vorbesc despre Artă. Da, despre A.rtă – care a devenit în ultima vreme, atîta cîte poate discuţia şi scrisul s-o facă, un fel de subiect general de conversaţie la ceaiuri. Arta e la ordinea zilei în Oraş ! să fii înghiontit sub bărbie de galantul care te întîlneşte – să fii îmbiat în incinta gospodarului – să fii ademenit în societate ca o dovadă de cultură şi rafinament.
Dacă familiaritatea poate zămisli dispreţul, cu siguranţă Arta – sau ceea ce se consideră în mod curent ca atare – a fost coborîtă la cea mai joasă speţă de intimitate.
Oamenii au fost hărţuiţi cu Arta sub toate înfăţişările, şi plictisiţi cu multe metode privitoare la durabilitatea ei. Li s-a spus că trebuie să iubească Arta şi să trăiască cu ea. Cămi- nurile lor au fost invadate, pereţii lor acoperiţi cu hîrtie, propria lor îmbrăcăminte luată din scurt, – pînă ce, stîrniţi în fine, buimăciţi şi cuprinşi de îndoieli şi jene de inspiraţie ne- roadă, au ajuns să deteste un asemenea amestec, şi să izgonească pe falşii profeţi care au stricat reputaţia chiar şi a numelui de frumos şi şi-au atras asupră-le batjocura.
Dar vai, doamnelor şi domnilor, Arta a fost maltratată. Ea nu are nimic comun cu asemenea practici. Ea a fost o zeiţă cu un cuget ales – reticentă în apucături, renegînd orice inoportunitate, nepropunîndu-şi drept ţel, în nici un fel, să-i ridice pe alţii.
Ea este, în întregime, egoist preocupată de propria

ei perfecţiune, doară – neavînd nici o dorinţă să înveţe pe alţii – căutînd şi aflînd frumosul în toate împrejurările şi în toate epocile, cum a făcut marele ei preot Rembrandt, cînd a văzut grandoarea plină de pitoresc şi nobilă demnitate a cartierului evreilor din Amsterdam, şi nu s-a lamentat că locuitorii lui nu sînt eleni.

Cum au făcut Tintoretto şi Veronese, printre veneţieni, neoprindu-se ca să schimbe mătă- surile dantelate cu draperiile clasice din Atena. Cum a făcut la curtea lui Filip, Velâzquez, ale cărui infante, îmbrăcate în crinoline inestetice, sînt, ca opere de Artă, de aceeaşi calitate ca şi marmurele lordului Elgin.

N-au fost reformatori aceşti oameni mari – n-au urmărit să ridice standardul altora ! Singure producţiile lor erau unica lor îndeletnicire, şi, plini de poezia sau de ştiinţa lor, ei nu au cerut să-şi schimbe ambiţia – căci, pe măsură ce legile Artei lor li se dezvăluiau, ei au văzut, în desfăşurarea operei lor, că adevărata frumuseţe constituia, pentru ei, în acc- eaşi măsură o chestiune de siguranţă şi de triumf cum era pentru astronom verificarea rezultatului prevăzut cu acea lumină hărăzită numai lui. În toate acestea, lumea lor era complet despărţită de cea a tovarăşilor pentru care sentimentul este luat drept poezie, şi pentru care nu există o operă perfectă care să nu fie explicată prin avantajul pe care li-l procură. Umanitatea ia locul Artei, şi creaţiilor lui Dumnezeu li se găseşte scuza utilităţii lor. Frumuseţea este confundată cu virtutea şi, înaintea unei opere de Artă, se pune întrebarea : „Ce anume bine va face ?”

Decurge de aici că nobleţea acţiunii, în această viaţă, este fără drept de apel legată de meritul operei pe care o întruchipează ; şi astfel oamenii au dobîndit obişnuinţa de a privi, cum să vă spun, nu la tablou, ei *pi'in* el, la un fapt uman, care le va îmbunătăţi sau nu, dintr-un punct de vedere social, condiţia lor morală şi intelectuală. Aşa că am ajuns să auzim despre pictura care elevează, şi despre îndatoririle pictorului – despre pictura care este plină de cugetare, şi despre panoul care doar împo-

dobeşte.
O credinţă favorită, scumpă celor care predau, este că anumite perioade au fost deosebit de artistice, şi că naţiunile de îndată ce au fost denumite, au devenit notabile iubitoare de Artă. Astfel ni se spune că grecii au fost ca popor, slujitori ai frumosului, şi că în secolul al cincisprezecelea Arta era sădită în mulţime.
Că marii maeştrii au sălăşluit într-o înţelegere mutuală cu patronii lor – că primii italieni erau artişti – cu trţii – că cererea de lucruri frumoase a produs aceasta.
Că noi, cei de astăzi, în contrast flagrant cu această puritate arcadiană, reclamăm dizgraţiosul şi obţinem urîtul.
Că, de ne-am putea schimba deprinderile şi clima – de-am fi dispuşi să rătăcim prin dumbrăvi – de-am putea să ne prăjim, lepă- dîndu-ne straiele de postav – de-am putea trăi fără grabă, şi să călătorim fără viteză, am avea iarăşi *nevoie* de lingura zînei Anne, şi am culege boabele de mazăre cu furculiţa cu doi dinţi. Şi astfel, pentru turmă, mici cătune se înfiripă lîngă Hammersmith, iar calul-putere este dispreţuit.
Zadarnic ! lipsit total de perspectivă şi fals este efortul ! – clădit pe legendă şi astea toate pentru că „un înţelept a rostit un lucru deşert şi şi-a umplut foalele cu vîntul de soare răsare”. Luaţi aminte ! Niciodată nu a existat o perioadă artistică.
N a existat niciodată o naţiune iubitoare de artă.
La începuturi, bărbaţii o porneau zilnic – care să se bată, care să vîneze ; alţii, iarăşi, să sape şi să lucreze cîmpul – cu toţii ca să poată să cîştige şi să trăiască sau să piardă şi să piară. Pînă cînd s-a găsit printre ei unul, diferit de ceilalţi, pentru care îndeletnicirile lor nu prezentau interes, şi aşa el rămase pe lîngă corturi cu femeile, însemnînd urme stranii pe un bostan cu un băţ înroşit în foc.
Acest bărbat, care nu afla bucurie în felul de a fi al fraţilor săi – căruia nu-i păsa de cercetări şi care nu-şi găsea astîmpărul pe cîmp – acest însăilător de ciudate contururi – acest plăsmuitor al

frumosului – care observa în Natura din jurul său unduiri curioase, precum se zăresc chipurile în foc – acest visător aparte, a fost primul artist...

Natura conţine, în culoare şi formă, elementele tuturor tablourilor, precum claviatura conţine notele tuturor melodiilor.

Dar artistul e născut să ciugulească, şi să aleagă, să grupeze cu ştiinţă aceste elemente, astfel încît rezultatul să poată fi frumos – precum muzicianul îşi adună notele, şi formează acorduri, pînă ce zămisleşte din haos slăvită armonie.

A spune pictorului că Natura trebuie luată aşa cum este, e ca şi cum i-ai spune muzicianului că se poate aşeza pe pian.

Că natura are întotdeauna dreptate este o afirmaţie, artistic fot atît de neadevărată, cum este aceea al cărei adevăr este însuşit de către toată lumea, fără discuţie. Natura are foarte arareori dreptate, şi chiar într-un asemenea grad, că s-ar putea aproape afirma că Natura de obicei greşeşte : asta vrea să spună că însuşirea lucrurilor, care să realizeze perfecţiunea armoniei vrednice de un tablou, este rară şi cîtuşi de puţin obişnuită.

Această doctrină ar putea să pară, chiar şi celor mai inteligenţi, ca fiind aproape profanatoare. Atît de asimilat educaţiei noastre a devenit presupusul aforism, încît credinţa pe care o proclamă este considerată ca făcînd parte din fiinţa noastră morală, iar cuvintele înseşi au căpătat pentru urechile noastre o rezonanţă religioasă. Şi totuşi, arareori reuşeşte Natura să producă un tablou.

Soarele trîmbiţează, vîntul suflă dinspre răsărit, cerul este văduvit de nori, şi afară, totul este de fier. Ferestrele de la Crystal Palace sînt văzute din toate colţurile Londrei. Cel ce se află în vacanţă se bucură de ziua superbă, in timp ce pictorul se fereşte în lături ca să-şi închidă ochii.

Cît de puţin se înţelege acest lucru, şi cît de şcolăreşte se acceptă întîmplătorul din Natură drept sublim, se poate deduce din admiraţia

fără margini produsă zilnic de un prea nătîng apus de soare...

De o bucată de timp încoace, scriitorul fără căpătîi a devenit intermediarul în această chestiune a Artei, şi influenţa lui, în vreme ce a lărgit prăpastia dintre oameni şi pictor, a determinat cea mai totală neînţelegere cu privire la ţelul unui tablou.
Pentru el un tablou este mai mult sau mai puţin hieroglifa sau simbolul unei povestiri. în afară de cîţiva termeni tehnici, pentru etalarea cărora găseşte cîte o ocazie, lucrarea este consi- 136

derată exclusiv din punct de vedere literar ; într-adevăr, din oare altul ar putea el s-o considere ? Şi în eseurile sale el se ocupă de ea ca de un roman – o istorie – sau o anecdotă. El eşuează total şi aproape firesc în a-i vedea calităţile sau defectele – artistice şi astfel degradează Arta, considerînd-o o metodă de a produce un punct culminant literar, în mîinile lui, ea devine astfel un simplu mijloc de a perpetua ceva mai departe, iar misiunii ei i se conferă un rol secundar ; chiar şi ca mijloc ea vine în urma unui ţel.
Gîndurile evidenţiate, nobile sau altcumva, sînt inevitabil ataşate incidentului, şi devin mai mult sau mai puţin nobile, după cum este elocinţa sau calitatea intelectuală a scriitorului, care priveşte între timp, cu dispreţ, la ceea ce el consideră drept „simplă execuţie" – o chestiune, îşi închipuie el, rezultat al instruirii primită în şcoli, şi o răsplată a sîrguinţei. Aşa că, pe măsură ce el îşi vede mai departe de traducerea de pe pînză pe hîrtie, lucrarea devine proprietatea lui. El descoperă poezia acolo unde ar simţi-o dacă el însuşi ar transcrie evenimentul, invenţia în complexitatea *mise-en-scene-e*i, şi nobila filozofie în vreun detaliu al filantropiei, curajului, modestiei sau virtuţii, sugerate lui de întâmplare.
Toate acestea pot fi aduse dinaintea lui, iar

imaginaţia sa solicitată astfel, de un tablou foarte slab – într-adevăr, pot afirma fără teamă că aşa se petrec de obicei lucrurile, între timp poezia *pictorului* – uluitoarea invenţie care trebuie să fi pus formă şi culoare într-o armonie atît de perfectă, încît rezultatul este desăvîrşirea, este pierdută definitiv pentru el; el este lipsit de înţelegere – nobleţea gîndului oare trebuie să fi conferit întregului demnitatea artistului, nu-i spune lui absolut nimic.

Aşa că laudele lui sînt publicate, pentru calităţi pe care noi am roşi să le posedăm – în 137 timp ce marile calităţi, care disting opera unică dintr-o mie, care fac din capodoperă acel lucru frumos care este – n-au fost văzute nicidecum.

Că aşa stau lucrurile, ne putem asigura, uitîndu-ne la cronicile vechi de la trecutele expoziţii, şi citind linguşirile risipite asupra unor oameni care au fost de atunci daţi cu desăvîrşire uitării – dar asupra căror opere limba a fost complet vlăguită în osanale – nemai- lăsînd nimic pentru Galeria Naţională.

O chestiune ciudată, prin efectul ei asupra judecăţii acestor domni, este vocabularul acceptat al simbolismului poetic, care îi ajută, din obişnuinţă, să se ocupe de Natură ; un munte, pentru ei, este sinonim cu vastitatea – soarele, cu slava.

Aşa că un tablou cu un munte, un lac, şi un ocean – oricît de slab ar fi pictural – este inevitabil „maiestuos” „vast”, „infinit” şi „superb” – pe hîrtie...

Astfel Arta a ajuns să fie prosteşte confundată cu educaţia – încît toate trebuie să fie la fel calificate.

în vreme ce pe de o parte rafinamentul, cultura şi buna creştere nu sînt nici într-un fel argumente pentru rezultatul artistic, nu constituie nici un fel de reproş, nici pentru cel mai desăvîrşit cărturar al ţării faptul că nu are nici pic de ochi pentru pictură sau de ureche pentru

muzică – că inima lui preferă gravura populară acului lui Rembrandt, sau cîntecele de salon simfoniei în do minor a lui Beethoven.
Să aibă numai diuh să o recunoască, şi să nu simtă aceasta ca pe o dovadă de inferioritate.
Arta se produce – nici un bordei nu este scutit de prezenţa ei, nici un prinţ nu se poate bizui pe ea, inteligenţa cea mai cuprinzătoare nu o poate produce, şi eforturile anemice de a o face universală sfîrşesc printr-o comedie iz-butită şi printr-o farsă vulgară.
Aşa şi trebuie să se întîmple – şi toate încer-cările de a o face altfel sînt datorate elocinţii ignoranţilor şi zelului îngîmfaţilor.

Linia de demarcaţie este clară. Departe de mine intenţia de a propune o punte – peste care cei deja molipsiţi să fie împinşi. Nu ! îi voi cruţa de o osteneală în plus. Aş vrea să le vin într-ajutor şi să le ridic de pe umeri acest coşmar al Artei.
La ce bun, după secole de libertate şi de indiferenţă faţă de ea, să le fie aruncată pe umeri de către cei orbi – pînă ce plictisiţi şi buimăciţi, ei nu mai ştiu cum să mănînce şi să bea – cum să stea, aşezaţi sau în picioare – sau cu ce naiba ,să se mai îmbrace – fără să mîhnească Arta...

La fel ele falsă, legendara legătură dintre gran-doarea Artei şi slava şi virtuţile Statului, căci Arta nu se hrăneşte din naţiuni, şi popoarele pot fi şterse de pe faţa pămîntului, dar Arta *rămîne*.
A sosit într-adevăr cu prisosinţă vremea să ne lepădăm de greutatea obositoare a respon-sabilităţii şi co-participării, şi să aflăm, că, în nici un fel, virtuţile noastre nu slujesc valorii ei, în mici un fel viciile noastre nu-i stăvilesc triumful.
Cît de supărătoare ! cît de lipsită de speranţă ! cît de supraumană sarcina autoimpusă a naţiunii ! Cît de sublim de deşartă credinţa că va trebui să trăiască nobil, altminteri va pieri arta. Să ne liniştim, virtutea depinde de opţiunea noastră. Arta noi nu o afectăm în nici un fel.

Din *Ora zece,* conferinţă ţinută de Whistler la Universitatea Oxford

WINSLOW HOMER (1836-1910)

...În timp ce punctul de pornire şi obiectivul său era percepţia vizuală, el a pictat cu economie şi cu o preocupare tot atît de mare pentru organizare, prin care el exprima acest material primar, ca şi pentru materialul însuşi.

IIELEN GARDNER

20 martie, 1902

Extrase dir.tr-un interviu

întrebare : D-le Homer atunci cînd pictaţi după natură vă luaţi vreodată libertatea de a modifica culoarea vreunei porţiuni ?
Răspuns: Niciodată ! Niciodată ! După ce am ales lucrul cu grijă, îl pictez exact cum apare... Cînd am pictat tabloul de la Luxembourg, am transportat în repetate rînduri pînza, de la stâncile de dedesubt, o agăţam de balcoanele acelea, şi o studiam de la distanţă în raport exclusiv cu adevărul ei simplu şi absolut. Niciodată !

Dintr-un interviu cu Homer, de
John W. Beatty

Doua 'scrisori

16 octombrie, 1896

Draga mea doamnă Clarke :
îţi trimit astăzi prin Expresul american lunga şi mult discutata schiţă care a fost executată în acelaşi timp cu cele *Opt-Clopote.* în legătură cu data am avut îndoieli (sau ’85 sau ’86). Ui- tîndu-mă la ea, am considerat că e mult mai bună aşa cum a rămas, decît dacă ar fi fost transformată într-un tabolu cu siluete în depărtare întrucît are acum o patină pe care i-a dat-o cei zece ani, dezvăluind de asemenea că a fost făcută dintr-o dată ; este prin urmare interesantă şi ca schiţă rapidă după natură. Sper numai că nu te-ai aşteptat la mai mult în direcţia picturii decît la ceea ce primeşti acum. Aş fi vrut să fie mai bună, dar aşa cum este acum, ţi-o ofer. Ţi-aş dărui-o cu plăcere, dar cunoscîndu-ţi ideile asupra acestei chestiuni, poţi să-mi trimiţi, oricînd în următorii zece ani (timpul cît ai aşteptat atît de răbdătoare), două sute cincizec de dolari drept plată pentru această schiţă...
Domnilor O’Brien & Sons :

Domnilor, Mă întrebaţi dacă tabloul *Lee Shore* (Malul de la Lee), vîndut recent la Providence, este

o copie. Nu este. O singură dată, numai în ultimii treizeci de ani, am executat o copie, şi aceea a fost o acuarelă după tabloul meu în ulei aflat actualmente în posesia Galeriei de artă Leyton din Milwaukee, denumit *Hark! the Lark !* (Ascultă ! E ciocîrlia !) Este cel mai important tablou pe care l-am pictat vreodată şi cel mai bun, întrucît personajele sînt destul de mari ca să se vadă expresia de pe feţele lor. Acuarela a fost denumită *A Voice from the Cliff* (Un glas dinspre faleză), şi este binecunoscută. De ce nu încercaţi să vindeţi *The Gulf Stream* (Curentul Golfului) Galeriei de Artă Leyton, sau altei galerii publice ? E puţin probabil ca cineva să-l achiziţioneze pentru o casă particulară. Vă voi scrie din nou săptămîna ce vine.

NICOLAE GRIGORESGU (1838-1907)

Grigorescu, spre deosebire de Andreescu, a fost hotă- rit pictorul specificului românesc. Subiectele lui din ce are mai caracteristic ţara şi redate în atmosfera poetică locală.
Privind bărăganul lui Grigorescu, vezi că nu e pusta şi nici stepa – ci bărăganul nostru.

ALEXANDRU CIUCURENCU

Cu Nicolae Grigorescu începe pictura modernă româ- nească. El aduce suflul revoluţionar al şcolii de la Barbizon şi gustul pentru studiul naturii dincolo de zidurile Academiei şi atelierului.
Temperament puternic şi complex ,liric prin firea sa, înzestrat cu o sensibilitate care i-a permis să adapteze mediului şi peisajului românesc idealizarea poetică inspirată în special de Corot, el rămîne primul pictor român de circulaţie europeană.

CORNELIU BABA

...meritul cel mare al lui Nicotae Grigorescu faţă de ţara lui nu-i pictura pe care a făcut-o, ci formidabila propagandă pentru pictură. Dacă vorba n-ar fi oarecum ieşită din uz aş zice că Grigorescu a fost cel dinţii pictor al democraţiei la noi.
Cu el tabloul a ieşit din saloanele protipendadei şi ale negustorimii foarte înstărite.

VICTOR ION POPA

20 martie, 1902

Francisc Şirato despre Grigorescu :

Nicolae Grigorescu eînd a pictat motivul străin, clin tinereţe pînă la maturitate, nu avea evident în formularea plastică, acest specific. Dar, în sentiment, îl avea... Şi după ce s-a stabilit în ţară, unde s-a simţit ca la el acasă, Grigorescu a ajuns la o exprimare tehnică cu totul alta decît în Occident. Sentimentul a crescut în faţa peisajului familiar. Desenul lui Grigorescu e mai puţin constructiv, mai liric, mai nehotărît, mai puţin tranşant în determinarea subiectului decît al colegilor săi de la Barbizon. Grigorescu e un pictor specific român pentru că el a trăit realitatea ţărănească aşa ca nimeni altul, pentru că a fost cel clintii care a redat lumea şi culoarea specifică locului, mai bine zis acea culoare luminată a peisajului românesc, părăsind încetul cu încetul tehnica occidentală şi făurindu-şi o tehnică proprie, potrivită noilor probleme.

*

Un pictor dotat cu prisosinţă de natură, refractar impresiunilor de tristeţe, care ştie să elimine din opera sa orele de îndoială, de incertitudine, înfăţişînd-o numai cu latura luminoasă a personalităţii artistice. Lumea, ţara pentru el era gătită în găteli din cele mai strălucitoare, cu nimburi de lumină venite parcă din alte tărîmuri. Ţara lui, ţara neamului acesta de ţărani se prezintă aproape transfigurată, datorită unui moment emotiv şi optic ce preface realitatea în viziune.

PAUL CÉZANNE (1839-1906)

Lumea lui Cézanne este densă, solidă, stabilă, — mai presus de toate – picturală... Cu cît se străduia mai tare să-şi disciplineze penelul, să se elibereze „de facilitatea infernală a penelului", cu atît mai mult creştea căldura tehnicii sale. El a purtat o bătălie furibundă şi epuizantă pentru stil şi pentru adevăr.

FRANÇOIS MATHEY

Opt scrisori

15 aprilie 1904

Lai Êmile Bernard :

îmi dai voie să repet ceea ce ţi-am spus aici : tratează natura în termenii cilindrului, sferei, conului, totul în perspectivă adecvată, astfel ca fiecare latură a unui obiect sau a unui plan să fie îndreptată spre un punct central. Liniile paralele cu orizontul dau lărgime, adică o secţiune a naturii, sau dacă preferi, a spectacolului pe care *Pater Omnipotens Aeterne Deus* îl desfăşoară înaintea ochilor noştri. Liniile perpendiculare pe acest orizont dau adîncime. Dar natura pentru noi oamenii înseamnă mai multă adîncime cîecît suprafaţă, de unde şi nevoia de a introduce în lumina noastră vibraţii, reprezentate de tonuri galbene şi roşii, şi de o suficientă cantitate de albastru spre a crea impresia de aer.

27 iunie 1904

Lui Emile Bernard :

...Ti-aduci aminte de acel pastel fin de Chardin, echipat cu o pereche de ochelari şi cu o vizieră pentu apărat ochii. Şiret individ pictorul ăsta. Ai observat că mişcînd o mică placă transversală înainte şi înapoi de-a curmezişul nasului, tonurie culorilor sînt evidenţiate mai bine ? 143 Verifică acest fapt şi spune-mi dacă greşesc.

Lui Emile Bernard :

...Nu vreau să posed adevărul teoriei ci pe cel al

Aix, 25 iulie, 1904

naturii. Ingres, în ciuda atîtor „estyle” (în pronunţarea de la Aix) al său şi al admiratorilor săi, este doar în foarte mică măsură un pictor bun. Îi ştii pe cei mai mari pictori mai mai bine decît mine ; veneţienii şi spaniolii. Pentru a progresa numai natura contează, iar ochiul se antrenează prin contactul cu ea. Devine concentric privind şi lucrînd. Vreau să spun că într-o portocală, într-un măr, un bol, un cap, există un punct culminant; şi acest punct este totdeauna – în ciuda colosalului efect de umbră şi lumină precum şi al senzaţiilor colorate – cel mai aproape de ochiul nostru ; muchiile obiectelor se retrag spre un centru aflat pe orizontul nostru. Cu puţin temperament poţi deveni în mare măsură pictor. Poţi face lucruri bune fără să fii un armonizator sau un colorist foarte înzestrat. Este suficient să pozezi un simţ al artei, şi acest simţ este fără îndoială oroarea de ceea ce este burghez. De aceea instituţiile, pensiile, onorurile pot fi făcute numai pentru cretini, vagabonzi şi ticăloşi. Să nu fi critic de artă, ci să pictezi, în aceasta rezidă salvarea.

Aix, 9 decembrie 1904

Lui Charles Camoin :

...Dacă ar trebui în acest moment să te afli sub influenţa cuiva care este mai în vîrstă decît tine, crede-mă că de îndată ce vei începe să te simţi tu însuţi, propriile tale emoţii vor ieşi la lumină şi-şi vor cuceri locul lor sub soare – *vor deveni precumpănitoare*, vei dobîndi încredere ; – ceea ce trebuie să te străduieşti să capeţi este o bună metodă de *construcţie.* Desenul este doar conturul a ceea ce vezi. Michelangelo este un constructor, iar Rafael un *artist* care, cît este de mare, este întotdeauna

limitat de model. Cînd încearcă să devină meditativ cade sub *nivelul* marelui său rival.

Aix, 23 decembrie 1904

Lui Emile Bernard:

...Este adevărat fără posibilitate de tăgadă – sînt cît se poate de convins – că se produce o impresie artistică în optică asupra organelor noastre de simţ care ne determină şi clasificăm ca *lumină*, semi-ton sau sfert de ton, suprafeţele reprezentate de senzaţiile de culoare. (Aşa că lumina nu există pentru pictor). Atîta vreme cît sîntem siliţi să purcedem de la negru spre alb prima din aceste abstracţiuni fiind ca un punct de sprijin în aceeaşi măsură pentru ochi şi pentru minte, sîntem încurcaţi, nu reuşim să ne dominăm, *să ne stăpînim.* În timpul acestei perioade (sînt constrîns să mă repet puţin) ne întoarcem spre admirabilele opere care ne-au fost transmise de-a lungul epocilor, în care aflăm mîngîiere, un sprijin aşa cum este trambulina pentru înotător.

Aix, 23 octombrie 1905

Lui Emile Bernard:

...Sînt în stare să-ţi descriu din nou, şi mă tem că e prea mult, încăpăţînarea cu care urmăresc realizarea acelei părţi din natură, care, intrînd în raza noastră vizuală, dă tabloul. Teza pe care o dezvolt acum e că – oricare ar fi temperamentul sau puterea noastră în prezenţa naturii – trebuie să redăm imaginea a ceea ce vedem, uitînd tot ceea ce a existat înaintea noastră. Ceea ce socot că trebuie să permită artistului să-şi dăruiască întreaga sa personalitate fie ea mare ori mică.

Fiind acum în vîrstă de aproape de 70 de ani, senzaţiile de culoare, care dau lumina, sînt motivele pentru abstracţiunile care mă împiedică fie de a-mi acoperi pînza, fie de anini continua delimitarea obiectelor cînd punctele lor de contact sînt fine şi delicate ; de unde rezultă 145 că imaginea sau tabloul meu sinţ incomplete, fe

de altă parte planurile sînt aşezate unul deasupra

celyilalt, de unde a apărut neo-impre- sionismul, 'care schiţează contururile cu linie neagră, o scădere împotriva căreia trebuie luptat cu orice-preţ. 'Ei-bine* cînd este consultată, natura ne pune la dispoziţie mijloacele de a ne atinge acest ţel. *

Ñ. » . . .

¿ Aix, 1905, Vineri

Lui Émile Éérnard

Este, totuşi, foarte dureros să trebuiască să înregistrezi că îmbunătăţirea produsă în înţelegerea naturii din punct de vedere al formei tabloului şi al dezvoltării mijloacelor de expresie trebuie să fie însoţită de înaintarea în vîrstă şi de slăbirea timpului.
Dacă saloanele oficiale rămîn atît de slabe aceasta se datoreşte faptului că ele se folosesc de metode de producţie mai mult sau mai puţin binecunoscute. Ar fi mai bine să contribuie cu mai multă simţire personală, observaţie şi caracter.
Luvrul este cartea din oare învăţăm să citim. Totuşi, nu trebuie să ne declarăm satisfăcuţi cu preluarea frumoaselor formule ale iluştrilor noştri predecesori. Să ieşim afară, să studiem frumoasa natură... să ne străduim să ne exprimăm potrivit temperamentului nostru personal. Timpul şi meditaţia ne modifică totuşi puţin cîte puţin viziunea. Şi în cele din urmă, dobîndim înţelegerea.

Aix, 21 septembrie 1906

Lui Émile Bernard :

...Dar cred în dezvoltarea logică a tot ceea ce vedem şi simţim prin studiul naturii şi abia mai tîrziu îmi îndrept atenţia asupra problemelor tehnice ; căci problemele tehnice reprezintă pentru noi doar mijlocul de a face publicul să simtă ceea ce noi înşine simţim, şi de § pe face înţeleşi,
CLAUDE MONET (1840-1926)

El şi-a asumat misiunea să demonstreze că obiectul pictat nu are nici o importanţă, adevăratul subiect fiind senzaţia luminii.

KENNETH CLARK

Artistul stă faţă în faţă cu natura fără să se gin- dească la el; el primeşte totul de la ea, se lasă impresionat de ea fără să reflecteze ulterior, şi se abandonează bucuriei contemplative. Aşa stau lucrurile cu catedralele şi cu nuferii lui Monet sau cu Iberia şi cu Marea lui Debussy.

PAUL COLLAEK

Studioul lui Gleyre

În studioul lui Gleyre i-am găsit pe Renoir, pe Sisley şi pe Bazille... Cit timp am lucrat la o schiţă după model, Gleyre îm critică lucrarea... „Nu-i rea", spuse el, „dar pieptul e greu, umărul prea puternic, iar laba piciorului prea mare". Nu pot desena decît ceea ce văd, i-am răspuns timid. „Praxitele a împrumutat elementele cele mai bune de la o sută de modele imperfecte ca să creeze o capodoperă", replică Gleyre sec. „Cînd faci ceva, trebuie să te în- torci la antici". În aceeaşi seară, i-am luat pe Sisley, Renoir şi Bazille de-o parte : „Hai să plecăm, le-am spus. Locul ăsta e nesănătos : nu există nici un pic de sinceritate aici." Am plecat după două săptămîni de lecţii de acest gen... şi am făcut bine.

După documentele lui Monet

Convorbire cu Clemenceau

Odată, lîngă catafalcul unei femei care îmi fusese şi încă îmi era nespus de dragă, m-am surprins, cu ochii aţintiţi asupra frunţii ei, căutînd în mod mecanic succesiunea de tonuri, încercînd să-mi alcătuiesc propriile mele gradaţii pentru culorile pe care moartea le depusese pe faţa ei imobilă. Tonuri de albastru, de galben, de gri... Vezi în ce stadiu ajunseseră lucrurile. Era destul de firească dorinţa de a reproduce ultima înfăţişare a celei ce urma să ne părăsească pentru totdeauna. Dar chiar înainte de a-mi trece prin minte ideea să fixez trăsăturile de care mă simţeam ataşat atît de puternic, organismul meu reacţionase automat la stimulul culorii, reflexele mă conduceau, în pofida mea, spre o operaţie inconştientă care repeta cursul zilnic al existenţei mele. Precum calul morarului. Căinează-

mă, *mon ami.*

Din *Nuferii* de Clemenceau 5

aprilie 1886

Dragul meu Zola,

Ai fost atît de bun sănmi trimiţi *L'OeuvreK* Îţi sînt foarte recunoscător pentru ea. întotdeauna mi-a făcut plăcere să-ţi citesc cărţile, iar aceasta prezintă un dublu interes pentru mine pentru că ridică probleme în legătură cu arta pentru care noi am luptat atît de mult. Tocmai am ter- minat-o şi recunosc că sînt turburat şi necăjit.
Ai avut o deosebită grijă ca nici unul din personajele tale să nu semene cu vreunul din noi, dar, în ciuda acestui fapt, mă tem ca nu cumva duşmanii noştri din sinul publicului şi al presei să nu îl fi identificat pe Manet sau pe noi ceilalţi cu nişte rataţi, lucru pe care tu nu l-ai avut în minte, n-aş putea crede aşa ceva. Iartă-tfnă că îţi spun asta. Nu este o critică ; am citit *UOeuvre* cu multă plăoere, descoperind amintiri la fiecare pagină. Şi în plus, cunoşti admiraţia mea fanatică pentru talentul tău. Nu ; dar eu am dus o luptă îndelungată şi mă tem că, tocmai cînd ne aflam pe punctul să recoltăm un succes, duşmanii noştrii se vor putea folosi de cartea ta ca să ne zdrobească. Scuză această scrisoare lungă. Cele cuvenite d-nei Zola şi încă o dată mulţumesc.

22 iulie 1889

Dragă domnule Choquet :

Vă scriu ca să vă cer să fiţi atît de bun şi să subscrieţi la fondul pe care prietenii şi admiratorii lui Manet îl strîng pentru a cumpăra *Olympta* ca s-o ofere Luvrului. Este cel mai frumos omagiu ce se poate aduce memoriei sale, şi este de asemenea un mod discret de a o ajuta pe văduva sa.
Am fi foarte fericiţi să vă numărăm printre donatorii a căror listă o înaintăm în anexă.[1] Avem nevoie de

1 **La vremea cînd a fost scrisă această scrisoare se colectaseră 9 500 franci. Suma necesară a fost realizată în aproximativ şase luni**

20.000 de franci, li vom do- bîndi cu uşurinţă judecind după începutul atît de promiţător.
Fiţi vă rog atît de bun sănmi răspundeţi cît mai curînd cu putinţă, încunoştiinţîndu-mă de valoarea sumei cu care să vă înscriu... Mă gîn- desc să vin la Paris cît de curînd ca să modific aşezarea cîtorva din tablourile din expoziţia mea, care au fost prost expuse. În felul acesta, dacă doriţi, v-aş putea vinde două sau trei din tablourile dvs., aşa încît să nu fiţi lipsit de ele vreme prea îndelungată.

Transmiteţi vă rog omagiile mele' d-nei Choquet...

QDILON REDON (1840-1916)

Imaginaţia artistului nu poate crea în vid ; ea depinde în esenţă de observarea atentă a realului, chiar atunci cînd evocă o lume a fanteziei, într-adevăr a demoniacului... Opera lui Redon a fost o paralelă picturală exactă a expermentelor poeţilor simbolişti.

FRANÇOIS MATHEY

Simbolismul în ¡pictura

Odată el (Bresdin) mi-a spus cu o autoritate blîndă în glas : ,,Vezi pîlnia acestui horn ? Îţi spune ceva ? Dacă ai energia să observi şi să înţelegi bine şi poţi să-ţi imaginezi cel mai straniu şi bizar obiect, el îţi va spune o poveste. Şi dacă se bazează şi se sprijină pe limitele acestei pietre simple şi goale, visul tău va deveni realitate. Aceasta este arta". Bresdin făcu această afirmaţie în 1864. Am însemnat data pentru că pe atunci nu aceasta era metoda de predare.
Mă simt fericit astăzi să fi auzit, tînăr fiind, un artist foarte original, care mi-a plăcut şi pe care l-am admirat, spunînd aceste lucruri întrucî-tva subversive pe care eu le înţeleg atît de bine şi care m-au întărit în propriile-mi convingeri. Într-o formă aparent simplă, ele au formulat principiile unei nobile educaţii. Ele deschid ochii pictorului asupra a două din laturile vieţii, asupra a două realităţi pe care este imposibil să le separi fără a diminua arta şi fără a o priva de ceea ce ne poate da într-o manieră atît de desăvârşită.

În marea lor majoritate, artiştii generaţiei mele s-au uitat la pîlnia unui horn şi au văzut – doar pîlnia unui horn. Ei nu au fost capabili să învestească un zid de casă cu ceva din propria lor imaginaţie esenţială. Tot ceea ce există în acel dincolo care iluminează şi amplifică obiectul şi înalţă spiritul în zonele misterului, în aburul încîntător, nehotărît şi tulbure, le era cu desăvîrşire inaccesibil. Tot ceea ce se preta simbolismului sau permitea acces imprevizibilului, imprecisului, indefinibilului al cărui aspect era confundat cu enigmaticul, îi rătăcea ; le trezea teama. Adevăraţi paraziţi ai obiectului, ei cultivau arta pe un plan pur vizual, şi în- tr-un fel sau într-altul neglijau să meargă în acel loc în care şi cea mai umilă lucrare, chiar în alb-negru, se spiritualizează ; înţeleg prin asta acea iluminare care pune stăpînire pe spirit – şi care eludează analiza...

Compar studentul de la academie cu sămînţa însămînţată şi acoperită de plug cu sol fertil sau sterp. *Travaliul rutier* esl? regula ce domneşte în şcoală sau la academia de pictură. Fără pasiune şi cu indiferenţă, profesorul soseşte să predea o oră, poate, în anumite zile. Elevului nu i se acordă cîtuşi de puţin acele ore de răgaz şi acea tihnă molatecă şi îmbietoare cînd intuiţia îl călăuzeşte.

Eu cred într-o instruire rodnică prin comunicarea firească cu un maestru pe care să ni-l alegem singuri, şi, de este cu puţină, printr-o intimitate de felul aceleia practicată în vremurile de demult.

Dintr-un eseu de Redon

Sa ne ocupam numai de reprezentarea lucrurilor

Totul derivă din viaţa universului : un pictor care nu va desena un zid înalt vertical îl va desena rău pentru că va schimba ideea de stabilitate. Aceia care nu vor face apa orizontală, vor face acelaşi lucru – ca să nu citäm dech nişte exemple simple...

La fel stau lucrurile cu animalele şi fiinţele omeneşti. Nu putem mişca un braţ fără să deplasäm şi restul trupului nostru, ascultător legilor gravităţii. Un desenator ştie aceasta. Cred că m-am supus

indicaţiilor intuitive ale instinctului atunci cînd am creat anumiţi monştrii. Ele nu sînt puse în libertate, aşa cum a insinuat Huysmans, de către un microscop, confruntat fiind cu lumea înfricoşătoare a celor infinit de mici. Nu, în timp ce i-am făcut, am avut o altă grijă mai importantă : să le organizez structura.

Există un mod de a desena pe care imaginaţia l-a eliberat de grija stânjenitoare pentru detaliile reale, pentru a se ocupa liber numai de reprezentarea lucrurilor concepute. Am realizat fantezii pornind numai de la lujerul unei flori sau de la un chip uman, sau chiar de la acele elemente derivate dintr-un schelet, care, după credinţa mea, sînt trasate, construite şi asamblate aşa cum ar fi trebuit să fie...

Din Jurnalul unui artist, de Redon

PIËRRÉ AUGUSTE RENOiR (1841-1910

Renoir şi-a cîştigat locul pe care adesea a declarat că dorea să-l aibe – de-a fi unul dintre realiştii decorativi asemeni Veneţienilor, lui Rubens, şi lui Watteau. Dar el nu este un eclectic sau un imitator al stilurilor trecute. Locul său se află în secolul al nouăsprezecelea.

DAVID M. ROBB

Renoir nu s-a rupt de realitate, întrucît pasiunea pentru viaţă de care a fost animat, n-a putut fi niciodată satisfăcută şi nici n-a putut găsi expresie decît în contemplarea ei. Dar din realitate el a luat exclusiv acele lucruri care laudă viaţa, suveranitatea şl splendoarea ei : femeia, carnea în care pulsează sîngele şi asupra căreia zăboveşte strălucirea ; florile, care sînt parfumul luminii ; fructele adunate în naturi statice ; şi peisajul – peisajul Sudului, saturat de soare, de-o verdeaţă luxuriantă.

RENÉ HUYGHE

Felul imeu -de a .picta

Aranjez subiectul aşa cum îl doresc, apoi mă pun să-l pictez, ca un copil. Vreau un roşu care să fie sonor, să răsune ca un clopot ; dacă nu-mi iese aşa,

adaug mai mult roşu şi alte culori pînă ce îl obţin. Nu mă pricep la mai mult. Nu am nici reguli, nici metode ; oricine se poate uita la materialele mele sau mă poate urmări cum pictez – şi va vedea că nu am secrete. Mă uit la un nud ; sînt miriade de tente minuscule. Trebuie să le găsesc pe acelea care vor face carnea de pe pînza mea să palpite de viaţă. Astăzi dorim să explicăm totul. Dar dacă s-ar putea explica un tablou, n-ar mai fi artă. Să vă spunem care sînt cele două calităţi ale artei ? Trebuie să fie indescriptibilă şi trebuie să fie inimitabilă... Opera de artă trebuie să se repeadă asupră-ţi, să te înfăşoare în ea, să te transporte. Este mijlocul prin care 153 artistul îşi transmite trăirile; este curentul pe care îi iscă şi care te ia şi te duce pe sus în vijelia sa...

E adevărat că meşteşugul nostru este dificil, complicat. înţeleg căutările în străfundurile sufletului. Dar cu toate acestea, puţină simplitate, puţină candoare este necesară. Cît despre mine, mă lupt cu figurile mele pînă ce intră într-o unitate armonioasă cu peisajul din fundal, şi urmăresc ca oamenilor să nu li se pară mohorîte şi lipsite de viaţă nici figurile, nici cadrul.

Acurateţa vizuala în arta

în ce mă priveşte, cînd mă aflu în faţa unei capodopere, mă mulţumesc cu încîntarea. Profesorii sînt aceia care descoperă „defecte" maeştrilor... Dar acele „defecte" pot fi necesare. În *Sf. Mihail* al lui Rafael există o coapsă lungă de un kilometru ! Şi poate că n-ar fi atît de bun altminteri... La fel, dacă luăm *Nunta din Cana* de Veronese. Dacă acel tablou ar fi în perspectivă adevărată, ar fi gol ; căci oamenii din fundal, care sînt tot atît de mari ca cei din prim plan şi care-şi joacă rolul atît de bine, ar trebui să aibă într-adevăr nişte siluete mici. În acelaşi fel, duşumeaua nu se retrage în fund potrivit regulilor, şi poate că acesta-i

motivul pentru care-i atît de realizată.

Dintr-o convorbire dintre Renoir cu Walter Pach

THOiMAS EAKINS (1844-1916)

N-am cunoscut niciodată decît un singur artist, şi acesta-i Tom Eakins, care a putut rezista ispitei de a vedea ceea ce se socotea că se cuvine a fi mai degrabă decît ceea ce este.

WALT WHITMAN **154**

Fiecare figură pe care a pictat-o a fost un portret, fiecare scenă sau obiect, unul real – totdeauna particularitatea mai degrabă decît tipicul, realul decît idealul. întreaga sa filozofie a fost naturalistă, cu o uşoară înclinaţie către romantic, exotic sau literar.

LLOYD GOODRICH

Demişi-a din Societatea artiştilor americani (Mai 1892)

Doresc să rup toate legăturile cu Societatea artiştilor americani.

Din respect pentru unii membri mai vechi ai săi, care probabil din motive sentimentale mi-au cerut anul trecut să-mi reconsider demisia, mă voi explica.

Cînd m-am lăsat convins să mă alătur Societăţii aproape la începuturile ei, exista credinţa generală că fără influenţe este imposibil să expui la New York un tablou pictat pe o temă aleasă dintr-o gaimă foarte restrînsă de subiecte, şi tratat într-o manieră foarte îngustă. Constituirea tinerei Societăţi a reprezentat un protest împotriva exclusivismului şi şi-a atins ţelul.

în ultimii trei ani picturile mele au fost respinse de voi, una dintre ele portretul lui Agnew, o compoziţie mult mai importantă

decît tot ce am văzut vreodată atîrnînd pe pereţii voştri.

Respingerea timp de trei ani înlătură orice elemente ale hazardului; şi în timp ce, după părerea mea, excită calităţi în opera mea care o îndreptăţesc să se situeze alături de cele mai valoroase din cadrul societăţii voastre, în opinia aceleiaşi Societăţi, ea se situează probabil sub multe din lucrările pe care eu le consider frivole şi superficiale. Aceste opinii sînt de neîm-

135 păcat.

...Mă simt extrem de încurcat răs£unzîndu-ţi la scrisoare. Dacă vrei să studiezi la Philadelphia, ai putea să frecventezi clasele de pictură după natură ale Academiei de arte frumoase din Pennsylvania şi te-aş putea sfătui cu privire la lucru şi la studii, sau te-ai putea duce la Paris să frecventezi nişte clase de pictură după natură, acolo. Aproape toate şcolile sînt proaste atît aici cît şi în străinătate.

Viaţa de artist este precară. Am cunoscut artişti foarte mari care au trăit toată viaţa în sărăcie şi în mizerie pentru că lumii i-a lipsit gustul şi judecata de a le cumpăra lucrările. Şi am văzut de asemenea pe oamenii zilei oferind comisioane de lire unor persoane a căror operă este lipsită de orice valoare.

Cînd un student în starea ta evidentă de spirit se ducea, la Papa Oorot să-i ceară un sfat, bă- trînul îl întreba întotdeauna cîţi bani are. Cînd băiatul se oferea să-i arate schiţele şi studiile sale, bătrînul le împingea uşor deoparte ca neavînd nici o importanţă.

HENRI ROUSSEAU (1844-1910)

Vederile Vameşului asupra picturii ar fi întîmpinat în Evul Mediu, şi chiar în timpul Renaşterii, un acord mai deplin decît ar fi întîmpinat vederile lui Monet, dar desigur el însuşi nu era conştient de acest fapt, închipuindu-se foarte modern, l-a spus-o lui Picasso : „Nous sommes les deux plus grands peintres de Vepo- que – toi dans le genre

egyptien, moi dans le genre moderne"X

KENNETH CLARK

Paris, 1 aprilie 1910

Stimate domn,

Răspund imediat scrisorii dumneavoastră pentru ca să vă explic dece am inclus canapeaua.[1] Femeia care doarme pe canapea visează că a fost transportată într-o pădure şi că aude sunetele muzicii. Acesta este motivul pentru care canapeaua este reprezentată în tablou. Vă mulţumesc pentru apreciere ; dacă mi-aim menţinut naivitatea, aceasta se datorează d-lui Gérôme, fostul profesor de la École des Beaux-Arts, precum şi d-lui Clément, directorul Şcolii de Arte din Lyon care mi-au spus s-o păstrez totdeauna. în viitor nu veţi mai socoti acest lucru uimitor. Mi s-a spus că nu aparţin acestui secol. Vă daţi prea bine seama că mi-este imposibil acum să-mi schimb felul de a picta, pe care l-am dobîndit ca urmare a unei munci atît de intense. închei această scurtă notă mul- ţumindu-vă anticipat pentru articolul ce-l veţi scrie despre mine. Vă rog să primiţi cele mai bune urări şi o caldă şi sinceră strîngere de mînă.

H. Rousseau

P.S. Dacă v-ar face plăcere să mă vizitaţi, mă aflu zilnic în studioul meu între 2 şi 5,30 sau între 9 şi 11 dimineaţa.

ALBERT PINKHAM RYDER (1847-1917)

Totul este stabilit în scopul precis de a ilustra semnificaţia ideilor şi idealurilor, mai curînd decît potenţialitatea evidentă a aranjamentelor artistice care sînt complete în sine.

F, F. SCHERMAN

---

1 **„Noi doi sîntem cei mai buni pictori ai epocii – tu în stilul egiptean, eu în cel modern.**

Am vâzut cum natura prinde subit viaţa pe pînza 'mea moarta

Cînd tatăl meu mi-a pus în mînă cutia cu vopsele şi pensule, şi m-am pomenit în faţa şevaletului cu pătratul lui de pînză întinsă, mi-am dat seama că mă aflu în posesia instrumentelor cu care se creează o capodoperă care ar putea trăi de-a lungul vremurilor viitoare. Marii maeştrii nu au avut mai mult. De îndată am purces să studiez lucrările celor mari[1] pentru a descoperi cum se poate dobîndi cel mai bine nemurirea cu ajutorul unui pătrat de pînză şi al unei cutii de culori.
Natura este un dascăl care niciodată nu înşală. Cînd m-am plictisit de lupta lipsită de perspectivă a imitării pînzelor trecutului, am ieşit pe cîmp, hotărît să servesc natura tot atît de credincios pe cît slujisem arta. în dorinţa mea de a fi minuţios m-am pierdut într-un labirint de detalii. Oricît m-am străduit de tare, culorile mele nu erau cele ale naturii. Frunzele mele erau cu mul't sub normele unei frunze, cele mai izbutite tuşe ale mele erau grosolane şi crude. Vechea privelişte îmi apăru într-o zi înaintea ochilor încadrată în luminişul dintre doi copaci. Se profila asemeni unei pînze pictate – albastrul intens al unui cer de amiază – un copac solitar, strălucind de verdele începutului de vară, un postament de sol maron şi rădăcini vînjoase şi şerpuitoare. Nu exista nici un detaliu care să jeneze ochiul. Trei mase solide de formă şi culoare – cerul, frunzişul şi solul – totul îmbrăcat într-o atmosferă de luminozitate aurie ; am zvîrlit pensulele ; erau prea mici pentru lucrarea ce-mi sta înainte. Am stors bulzi mari de culoare pură şi umedă, şi luîndu-

---

1 **în *Albert P.* Ryder, de Lloyd Goodrich (George Braziller, 1959), se face următoarea referire la această aserţiune : „Ryder i-a scris profesorului universitar John Pickard în 1907 : „În paragrafele dintr-un *Studio* veţi găsi ceea ce practic este un interviu realizat de Miss Adelaide Samson, azi Mrs. Maundy ; a fost scris din memorie şi aruncă o lumină falsă asupra problemei copierii maeştrilor vechi : altminteri este fo§rţe exacţ”, *(Arţ în America,* aprilie^ 1939}.**

mi cuţitul, am aşezat albastru, verde, alb şi umbră cu tuşe largi întinse. În timp ce lucram, mi-am dat seama că era bine şi curat, şi puternic. Am văzut natura prinzînd subit viaţă pe pînza mea moartă. Şi era superioară naturii, căci vibra de pulsaţia unei creaţii noi. Am pictat exultînd pînă ce soarele scăpată la orizont.

Din Studioul unui schivnic, un interviu
cu Ryder (1905)

PAUL GAGUIN (1848-1903)

Exactitudinea nu este tot una cu adevărul, constituie teza întregii perioade moderne din artă, dar ca teză a fost pentru prima oară enunţată clar de Matisse şi de fovism. Gauguin şi sintetiştii formulaseră o teză diferită, pe care noi o denumim simbolism : opera de artă nu este expresivă ci reprezentativă, ea este un corelativ pentru sentiment, nu o expresie a lui.

HERBERT READ

Ce extraordinar ca atîta mister să fie înconjurat de atîta splendoare.

STÉPHANE MALLARMÉ

Cinci scrisori

14 ianuarie, 1885

Lui Emile Schuffenecker :

Priveşte în jur la creaţia imensă a naturii şi vei descoperi legile, deosebite după aspect şi totuşi asemănătoare prin efect, care generează toate emoţiile umane. Uită-fe la un păianjen mare, la un trunchi de copac într-o pădure – atît unul cît şi celălalt stîrnesc o emoţie puternică, fără ca să ştii de ce. De ce eşti cuprins de repulsie la atingerea cu un şobolan, şi mul-te alte asemenea lucruri : oricît de mult ai raţiona nu reuşeşti să te debarasezi de un astfel de sentiment. Toate cele cinci simţuri ale noastre ajung La creer *de-a-dreptul,* fiind afectate de o multitudine de lucruri, pe care nici un fel de

educaţie nu le poate distruge. De unde trag concluzia că există linii care sînt nobile şi linii care sînt false. Linia dreaptă atinge infinitul, cea curbă circumscriere creaţia, fără a mai ţine cont şi de fatalitatea închisă în numere. S-au discutat oare suficient cifrele 3 şi 7 ? Culorile, deşi mai puţin numeroase ca liniile, sînt încă şi mai explicative datorită înrîuririi lor puternice asupra ochiului...
Continuă să lucrezi, *furibund* şi *liber,* vei face progrese şi mai devreme sau mai tîrziu valoarea ta, în cazul că există, va fi recunoscută. Mai presus de orice, să nu transpiri lucrînd la un tablou. O emoţie puternică poate fi transmisă imediat ; visează asupra ei şi caută-i forma cea mai simplă.

Arles, decembrie 1888

Lui Emile Bernard :

...Sînt la Arles[1] complet ieşit din elementul meu, atît de mizere şi de pricăjite mi se par peisajul şi oamenii. Vincent şi cu mine nu ne înţelegem prea bine[2], mai ales în ceea ce priveşte pictura. El îl admiră pe Daumier, Dau- bigny, Ziem.şi pe marele Rousseau, toţi oameni pe care nu-i pot suporta. P& de altă parte, el îi detestă pe Ingres, Rafael, Degas, toţi oameni pe care eu îi admir ; îi răspund : „Caporale, ai dreptate", ca să avem linişte. îi plac foarte mult tablourile mele, dar în timpul execuţiei lor descoperă mereu cîte ceva pe care nu-l fac cum trebuie. El este un romantic, în vreme ce eu sînt mai degrabă înclinat spre o stare mai singulară. Cînd vine vorba de culoare, el se arată mai ales interesat de accidenţii pigmentului... în vreme ce

---

1 **Vezi scrisoarea lui Van Gogh, de la pagina 174.**

2 **Vizita lui Gauguin a avut un sfîrşit dramatic. La 24 octombrie, Vincent, într-un acces de nebunie, s-a năpustit asupra prietenului său cu un brici deschis în mină. Intorcîndu-se acasă, şi-a tăiat urechea dreaptă, pe care a spălat-o şi a introdus-o într-un plic ca s-o expedieze unei prostituate pe care o frecventa. Gauguin, care scăpase, dar care era extrem de speriat, plecă la Paris a doua zi fără să-l mai revadă pe Vincent *(Notă :* Altă scrisoare indică faptul că Gauguin ar fi rămas la Arles încă o săptămînă aşteptînd sosirea lui Thco van Gogh).**

eu detest toată această zarvă în jurul mijloacelor...

Tahiti, 8 decembrie 1892

Soţiei sale:

...Multe din tablouri vor fi desigur de neînţeles şi vor avea ceva în ele care să te amuze. Ca să te pun în situaţia să înţelegi, voi purcede să le explic pe cele mai controversabile şi pe cele pe care le voi păstra sau le voi vinde scump. *Manao tupapau.* Am pictat nudul unei tinere fete. încă puţin şi această poziţie devine indecentă. Cu toate acestea o vreau aşa pentru că liniile şi mişcarea mă interesează. De aceea o fac să pară puţin speriată. Această spaimă trebuie scuzată, dacă nu chiar explicată, prin natura persoanei, o maori. Oamenii aceştia au prin tradiţie o (teamă puternică de spiritul morţii. O fată de la noi ar tresări speriată dacă ar fi surprinsă într-o asemenea atitudine. Nu acelaşi lucru i s-ar întîmpla unei femei de aici. Trebuie să explic această privire speriată cu o economie de efort literar, aşa cum s-a procedat şi mai înainte. Aşa că am făcut acest lucru. Armonie generală, licărire speriată, tristă, sumbră în ochi, asemeni unui clopot de înmormîn- tare. Violet, albastru închis şi galben oranj. Fac lenjeria galben verzuie (1) pentru că len-
jeria băştinaţilor este diferită de a noastră (din scoarţă de copac netezită), (2) pentru că sugerează lumina artificială (femeia din tribul Kanaka nu se duce niciodată în pat pe întuneric) şi totuşi am nevoie de efectul luminii de lampă, (3) acest galben legînd galbenul oranj şi albastrul completează acordul muzical. Există nişte flori în fundal, care însă nu sînt reale, ci imaginare, şi pe care le fac să aducă cu nişte scîntei. Membrii tribului Kanaka cred că fosforescenţele nopţii sînt spiritele morţilor şi se tem de ele. Ca să închei, fac stafia pur şi simplu ca pe o femeiuşcă cumsecade pentru că fata, neobişnuită cu strigoii de pe scena franceză, nu-şi poate reprezenta moartea însăşi decît ca pe o persoană îa fel cu ea. Aici se sfîrşeşte mica

mea predică, care te va înarma împotriva criticilor cînd aceştia te vor bombarda cu întrebările lor maliţioase. În fine, ca să termin de-a-binelea, pictura trebuie să fie realizată foarte simplu, *motivul* fiind sălbatec, copilăros...

Tahiti, iulie 1901

Lui Charles Morice

...Puvis de Chavannes îşi explică ideea, da, dar nu o pictează. El este un elen în timp ce eu sînt un sălbatec, un lup din pădure fără zgardă. Puvis îşi va întitula o pictură *Puritate* şi pentru a o explica, va picta o tînără virgină ţinînd un crin în mînă – un simbol prăfuit, dar înţeles de toată lumea. Gauguin sub titlul de *Puritate* va picta un peisaj cu pîraie limpezi ; nici o urmă a omului civilizat, poate silueta unui individ.
Fără să intru în detalii, o lume întreagă se interpune între Puvis şi mine. Puvis, ca pictor, este un cărturar şi nu un om de litere, în timp ce eu însumi nu sînt un cărturar, dar sînt poate un om de litere.
De ce întotdeauna cînd se adună lume în faţa unui tablou, criticul caută puncte de compa- 162
raţie cu idei vechi şi cu alţi autori. Negăsind acolo ceea ce se aştepta să găsească, el nu reuşeşte să înţeleagă şi rămîne impasibil. Emoţia în primul rînd ! înţelegerea după aceea.
În acest tablou mare :

încotro ne-ndreptăm paşii ?

Spre pragul morţii unei femei bătrîne.

O stranie pasăre stupidă

conchide Ce sîntem noi,

oare ?

Existenţa de zi cu zi. Omul instinctual se întreabă ce sens au toate acestea.

De unde venim ?

Izvor

Copil

Viaţă obişnuită.

Pasărea conchide poemul comparând fiinţa inferioară cu fiinţa inteligentă în acest mare întreg care este problema indicată de titlu, îndărătul unui copac două personaje sinistre, învăluite în veşminte de culoare sumbră, transcriind lîngă arborele ştiinţei, nota de nelinişte determinată de ştiinţa însăşi, în comparaţie cu fiinţele simple dintr-o natură virgină, care ar putea fi ideea omenească de paradis, acordînd tuturor fericirea de a trăi.

Atribute explicative – simboluri cunoscute ar congela pînza într-o realitate melancolică, şi problema indicată n-ar mai fi un poem. în cîteva cuvinte să-ţi explic tabloul. Sînt suficiente puţine pentru un om de inteligenţa ta. Dar pentru public, de ce penelul meu, liber de orice constrîngere, să fie obligat să deschidă ochii tuturor.

Sînt rudimentare formele ? Trebuie să fie. Este execuţia lor mult prea simplă ? Trebuie să fie. Mulţi spun că nu ştiu să desenez pentru că desenez forme particulare. Cînd vor înţelege ei oare că execuţia, desenul şi culoarea (stilul), trebuie să se armonizeze cu poemul ? Nudurile 163 mele sînt caste fără haine. Cărui fapt se clatoreste oare aceasta dacă nu anumitor forme şi cuiori care sînt departe de realitate ?

Atuana, septembrie 1902

Lui André Fontainas :

„Deşi desenul lui Gauguin aminteşte întrucîtva de cel al lui van Gogh...” [1]

Sub raport pur informativ, doar ca să mi se dea dreptate, recitesţe cîteva din scrisorile lui Van Gogh publicate în *Mercure :*

„Sosirea lui Gauguin la Arles este plănuită să-mi schimbe considerabil pictura”.

În scrisoarea către Aurier : „Îi datorez mult lui Gauguin”.

Dacă ai prilejul, studiază pictura lui Van Gogh înainte şi după convieţuirea mea cu el la Arles.

1 **Se referă la o consideraţie critică asupra lui Gauguin.**

Van Gogh, influenţat de studiile sale neo-impresioniste, a lucrat întotdeauna cu contraste puternice de tonalitate pe o culoare complementară, galben pe violet, etc. În timp ce mai tîrziu, urmîndu-mi sfatul şi indicaţiile, a lucrat cu totul diferit. A pictat sori galbeni pe o suprafaţă galbenă, etc., a învăţat orchestraţia unei tonalităţi pure cu toate derivatele acestei tonalităţi.

Apoi în peisaj, tot acel amestec obişnuit, temele de natură moartă au fost înlocuite de marile armonii ale culorilor solide sugerînd armonia totală a tabloului, partea literară sau explicativă, oricum vrei să-i spui, în consecinţă ocu- pînd un loc retras. El a trebuit să facă un efort considerabil pentru ca desenul său să se adecveze acestei tehnici noi. Asta ţine fără îndoială de lucrul zilnic, dar este foarte necesar. Intrucît însă toate acestea l-au împins spre experienţe potrivite inteligenţei şi temperamentului său înflăcărat, originalitatea şi personalitatea sa n-au avut decît de cîştigat în urma

acestui proces. îţi scriu toate acestea, care te rog să *rămînă între noi*, pentru ca să-ţi demonstrez că nu am vrut să preiau nimic de la Van Gogh, fără ca să-mi rezerv o parte din credit pentru mine însumi ; pentru ca să-ţi demonstrez de asemenea că unui critic îi rămîne totul *să vadă* şi să discearnă – că el este supus erorii, oricît ar fi de bine intenţionat...

Opera mea de la început şi pînă astăzi – după cum se poate vedea – este congruentă cu toate etapele ce sînt cuprinse în educaţia unui artist – despre toate acestea am păstrat şi voi continua să păstrez tăcere, convins fiind că adevărul nu iese la iveală din discuţii contradictorii, ci din operă aşa cum este făcută.

În afară de aceasta, viaţa mea în regiuni atît de îndepărtate demonstrează suficient cît de puţin caut o glorie trecătoare – plăcerea mea este să văd etalarea talentului altora.

Şi dacă îţi scriu toate aceste lucruri, o fac pentru că preţuind respectul tău, n-aş dori ca manuscrisul

meu[1] să nu fie pe deplin înţeles de tine, nici nu aş vrea să consideri că prin aceasta doresc să vorbesc doar despre mine, nu – numai că sînt cuprins de furie cînd văd oameni ca Pissarro maltrataţi, întrebîndu-mă cui are să-i vină rîndul mîine.
Cînd eu însumi sînt maltratat, e altceva, nu mă jenează cîtuşi de puţin, întrucît judec astfel : poate că, în definitiv nu sînt cineva. Cu toată candoarea.

ION ANDREESCU (1850-1882)

În faţa peisagiilor lui, vezi natura vie şi mare şi aici e un punct care ii deosebeşte de fermecătorul nostru maestru Grigorescu. Ceea ce la Andreescu e viu, la Grigorescu e feerie; ceeă ce ta Grigorescu e splendoare născută, la Andreescu se preface în simplu, energic şi suculent. La Grigorescu bogăţia aparentă te răpeşte fără a te convinge; la Andreescu, simplitatea aparentă te pune pe gînduri şi te convinge, te face să înţelegi şi de aceea să admiri; admiri fără regret şi fără reticenţă, căci picturile lui sînt nişte rezumate UmjDezi ale esenţialului din natură.

DELAVRANCEA

...pictorul peisagiilor muiate în amurguri şi în argintate melodioase tristeţi...

ALEXANDRU BUSUIOCEANU

Pensula sculptează culoarea grasă şi face să apară forme pline : trunchiuri de copaci masive, lucitoare şi sidefoase uneori, la mesteceni ori la fagi tineri, mate, consistente, parcurse de asperităţi vînjoase, la stejari ; iarba, cu verdele ei intens, cînd crud şi puţin acid, cînd copt şi gros, care se armonizează aşa de atrăgător cu cenuşiul albastru al arborilor, cu albastrul lăptos al cerului. Din ce în ce mai mult el ajunge la o sinteză, la o tehnică în care nimic nu e afirmat cu insistenţă, dar în care totul e sugerat... Nimic nu e lăsat la întîmplare: nici primul plan, frămîntat de urme de pensule viguroase, care dau

---

1 **Gauguin a trimis manuscrisul său *Reflecţiile unui zugrav*, cerînd criticului să încerce să-l publice în *Mercure de France.* Comitetul redacţional l-a respins însă, declarînd că articolul nu este actual,**

soliditate şi profunzime ... nici raportul valorilor, aşa de just şi de fin nuanţate, nici repartiţia luminii, care se pune neted pe obiecte, nici, mai ales, efectul general al operei, care nu provine în realitate, decît din dozarea savantă şi precisă a componentelor.

G. OPRESCU

Corespondenţa

Barbizon par Chailly
Seine et Marne
1880, Martie 15

Domnule Perieţeanu,

îţi mulţumesc de o mie de ori pentru interesul ce ai pus pentru mine, în timpul acesta cînd Iancu mi-a trimis bursa de la primărie ; am fost la Paris săptămîna trecută dar n-am aflat că Monteoru e aci ; e aşa de mare Parisu că nu ştii unde să-l cauţi dacă el nu se anunţă ; am să mă duc din nou poimâine cu tablourile pentru Salon ; voi cerceta ; cit pentru Comitet nu ştiu dacă e posibilitate să revie ; aş vrea sp. ex. să câştig asta ca să pot renunţa la subvenţia de la Monteoru şi Marghiloman ; cînd mă voi duce la Paris am să scriu ; îţi voi scrie şi D-tale ; aş vrea să mai rămîn p-aci, acum mi-a venit din nou acest gust ; de cîte ori sînt uitat de prietenii mei din ţară mă gîndesc să mă întorc, acum n-am acest gînd, mi se pare că dacă aş mai sta un an cel puţin, aş face mare procopseală, deja mă pricep mult mai mult decît cînd am venit ; pot să fac lucruri pe care nu le puteam face cînd am plecat din ţară, şi în alt fel de mod ; cu toate astea e greu să vînd ; să trăiesc cu banii din munca mea aci n-am încercat, dar mi se pare că e aşa, e aşa de greu, că numai cînd eşti cunoscut poţi vinde ; caraghioslîcuri poate vinde oricine, dar mi se pare că n-am venit aci să pierd şi puţinele calităţi care le aveam.

Primeşte sentimentele mele de devotament
Andreescu

Barbizon par Chailly

Seine et Mame
1880 Aprilie 19

Domnule Niculescu,

Am primit suma de 300 fr, ce aţi bine-voit a-mi trimite, pentru care Vă mulţumesc cu recunoştinţă. Zilele acestea am primit de la Salon adresa prin care mă înştiinţează că operile mele au fost admise de juriu : am prin urmare 2 tablouri în Salonul anului acestuia, un interior de pădure *Le Bois de Hêtres* şi o cîmpie cu figuri *La grande route*, de 1,50 pe 1 de mărime, dacă nu voi fi prea rău plasat la Salon e posi- 167 bil sg fiu remarcat, mai cu seamă [c]ă tBWQU-
rile mele nu sînt prea mici ; – rămîn. la Bar- bizon pînă la 25 cînd mă mut la Paris, rue St. Sulpice 13, vreau să mai studiez figura ca la anul viitor să pot expune tablouri unde figura să joace rol principal.

Primiţi Vă rog sentimentele de recunoştinţă ce Vă păstrez,

I. Andreescu

FERDINAND HODLER (1853-1918)

Edward Munch şi James Ensor, Ferdinand Hodler şi Vincent van Gogh sînt toţi împinşi de această neostoită energie[1] de a zugrăvi „o realitate distorsionată şi

---

1 **Read se referă la un pasaj din lucrarea lui Worrin- ger *Formprobleme der Gothik* (1912), pe care el a tradus-o în 1927 sub titlul *Form in Gothic.* Pasajul oare descrie aspectele expresionismului nordic sună astfel : „Nevoia omului nordic de activitate care este împiedicată de a fi tradusă într-o cunoaştere clară a realităţii imediate, şi care este intensificată din lipsa acestei soluţii naturale, se eliberează în cele din urmă într-un joc nesănătos al fanteziei. Realitatea imediată, pe care omul gotic nu a putut-o transforma în naturaleţe cu ajutorul unei cunoaşteri clarvăzătoare, a fost copleşită de acest joc intensificat al fanteziei şi transformată într-o realitate distorsionată şi halucinant potenţială. Totul devine lugubru şi fantastic, îndărătul aparenţei vizibile a unui**

halucinant potenţială”... Hodler a fost o figură singuratică şi misticizantă, condamnat la izolare şi suferinţă în mijlocul unuia din cele mai neînţelegătoare medii posibile pentru un artist – Geneva calvină.

HERBERT READ

Misiunea artistului

Este misiunea artistului să dea expresie elementelor nepieritoare ale naturii, să-i dezvăluie frumuseţea interioară. Artistul relatează despre natură prin aceea că face lucrurile vizibile : el sfinţeşte formele corpului omenesc. El ne arată o natură mai simplă şi mai impunătoare – eliberată de detaliile care n-au nici o noimă. El ne dăruieşte o operă care se bazează pe limitele experienţei sale, inimii sale, şi spiritului său. Arta este *gestus-uL* frumuseţii. Platon defineşte frumuseţea ca fiind reflectarea adevărului, ceea ce vrea să spună că trebuie să-ţi deschizi ochii şi să studiezi natura.

Cînd artistul creează, el împrumută elementele unei reprezentări, a unei lumi care există deja şi în care el vieţuieşte. Cea mai înaripată fantezie se hrăneşte din natură – această sursă inepuizabilă de instruire. Natura este aceea care ne stimulează puterea noastră imaginativă. Cu cît cineva a pătruns mai adine în fiinţa naturii, cu atît este mai completă experienţa pe care este în stare să o recreeze. Cu cît cineva posedă mai multe metode de exprimare, cu atît mai bine reuşeşte să realizeze comunicarea picturală.

Pictezi ceea ce iubeşti : acesta este motivul pentru care acorzi preferinţă *acestei* figuri mai curînd decît *aceleia*. Reproduci acel peisaj anume în care ai fost fericit. Pentru pictor, emoţia este unul

---

lucru licăreşte caricatura -acestuia, înapoia neînsufleţirii inerte a unui lucru, o viaţă fantomatică ireală, şi astfel toate lucrurile palpabile devin groteşti... Tuturor le este comun un impuls către activitate, care, nefiind legat de nici un obiect, se risipeşte drept consecinţă în neant”. *(SQHTtQ iStQTie* G *picturii rnoderne* de Herberţ Read).

din stimulii de bază care-l determină să creeze. El se simte obligat să destăinuie frumuseţea peisajului, sau a figurii umane, adică, a acelui crîmpei anumit de adevăr care l-a „mişcat" atît de profund. Reţinem în noi urme de adîncimi şi durate diferite ale impresiilor pe care le-am dobîndit din natură. Selectarea acestor impresii determină toate caracteristicile lucrării, cu alte cuvinte, ele sînt „fiinţa", caracterul pictorului. Frumuseţea care ne înconjoară ne este trans- -(£9 misă prin ochi şi *cveeƮ* fie ţij o inţenşiţgţş

puternică, fie cu una mai scăzută, depinzînd de posibilităţile receptive ale individului în cauză.

Din conferinţa ţinută de Hodler la Universitatea din Fribourg (1897)

VINCENT van GOGH (1853-1890)

Viziunea realităţii este la Van Gogh complet subiectivă, diferind atît de abordarea obiectivă a impre- sionismidui, cît şi de ţelurile „ştiinţifice" ale neo-im- presioniştilor.

PAUL ZUCKER

Vincent van Gogii şi-a aflat destinul şi a murit într-o revoltă sălbatecă împotriva sărăciei şi alienării mintale. El a lăsat lumii mai mult decît simpla moştenire a unui pictor a cărui viziune interioară a transformat imaginea despre lume a omului. El şi-a pierdut viaţa şi minţile în căutarea adevăratului conţinut al vieţii.

FRANÇOIS MATHEY

Doua scrisori

iulie 1885

Dragă Théo[1]

...Şi totuşi nu am idei preconcepute : îl preţuiesc pe Raffaëlli care, oricum, pictează cu totul altceva decît ţărani, îl apreciez pe Alfred Ste- vens, pe Tissot, ca să citez dintre acei care au cu totul alte motive decît ţărani : preţuiesc un bun portret. Zola, care totuşi se înşală peste măsură, după părerea mea, cînd judecă pictura, scrie în *Aversiunile mele* ceva foarte frumos despre artă în

general : „în tablou (în opera de artă) caut, preţuiesc omul, artistul”. Aşa da. Socotesc asta cu desăvîrşire adevărat şi te întreb : ce om, ce minuţios cercetător, ce gîn- ditor, ce clarvăzător, ce temperament este îndărătul unor pînze cărora li se ridică în slăvi

• FraMe lui Vincent.

tehnica ? în mod sigur adeseori nimic din ăştia. Dar nu Raffaelli este cineva, un Lhermitte este cineva ; şi a unii pictori aproape necunoscuţi se simte că opera este creată cu voinţă, cu suflet, cu pasiune, cu dragoste. Tehnica unui tablou din viaţa ţărănească, ori. ca la Raffaelli, din aceea a muncitorilor din oraşe, e legată de alte greutăţi decît tehnica picturii linse a unui Jacquet sau a unui Benjamin Constant, între altele, acelea care constau în a trăi în aceste cocioabe, zi de zi, aşa cum trăiesc ţăranii, sau pe cîmp, peste vară, în toiul căldurii; sau peste iarnă indurînd zăpada şi gerul ; şi nu în camere, ci pe afară şi nu în plimbare, ci ca ţăranii înşişi, şi în fiecare zi. Şi te întreb, dacă te gîndeşti la astea, greşesc eu pînă într-atît cînd dezaprob pe cunoscătorii care, în zilele noastre, se opintesc mai ceva decît oricînd slujindu-se de vocabula : „tehnică”, vorbă care adeseori are atît de puţin înţeles şi căreia i se dă o semnificaţie din ce în ce mai convenţională ; greşesc eu pînă într-atît cînd critic însăşi critica lor ?

Dacă ţinem seama cît trebuie să ne istovim mergînd ca să pictăm pe *rouw boerke* (ţără- nuşul eu haine cernite) şi .cocioaba sa acoperită cu stuf, cutez să afirm că drumul este mai lung şi mai obositor decît acela pe care îl străbat mulţi dintre pictorii de subiecte exotice (fie el *Dreptatea în harem,* sau *Recepţie la un cardinal)* spre a executa cele mai căutate dintre subiectele lor extravagante. Fiindcă modele arabe sau spaniole, sau maure, nu se află la Paris, decît dacă le comanzi şi le piăteşti. Dar cine pictează, ca Raffaelli, strîn- gători de cîrpe în cartierul lor, are o sarcină mai grea, o muncă mai serioasă.

La prima vedere, nimic mai simplu decît să pictezi

ţărani, strîngători de cîrpe şi alţi muncitori, dar nimic, nici un subiect, în arta de a picta, nu este atît de greu ca aceste personaje obişnuite.

Nu se află după cîte ştiu eu, nici o academie unde să se înveţe a desena şi a picta un muncitor cu sapa, un semănător, o femeie care îşi agaţă oala mare la vatră, ori o croitoreasă. Dar, în orice oraş, cît de important, se află o academie unde găseşti un număr de modele felurite pentru subiecte istorice, arabe, stil Ludovic al XV-lea, într-un cuvint : *toate personajele cîte nu există în realitate.*

Cînd vă voi trimite, ţie şi lui Serret, nişte studii de muncitori cu sapa, sau nişte ţărani care plivesc, care culeg spice etc., *ca început* la o serie asupra muncilor cîmpului, se prea poate ca, fie Serret, fie tu, să descoperiţi într-însele greşeli care mie mi-ar folosi să le aflu, şi asupra cărora poate că voi avea aceeaşi părere. Dar vreau să atrag atenţia asupra unui lucru de care poate că ar fi bine să se ţină seama. Anume, că toate figurile academice sînt stabilite după aceeaşi regulă, şi, să zicem : *nu se poate mai bune*. Ireproşabile, *fără nici o gre- şală*. Ghiceşti unde vreau să ajung : dar fără să ne dea prilejul să descoperim ceva nou.

Nu se întîmplă la fel cu figurile de Millet, de Lhermitte de Răgamey, sau de Daumier ; şi ele sînt într-adevăr stabilite, dar altminteri decît ne învaţă academia, la urma urmelor. Eu cred că, oricît de corectă ar fi, vorbind din punct de vedere academic, o figură, ea este nefolositoare în epoca noastră, chiar dacă ar fi de Ingres (afară de *Izvorul* său totuşi, fiindcă, hotărît, acesta a fost ceva nou şi este încă, şi va rămîne astfel), dacă îi lipseşte acea însuşire fundamental modernă, intimă, care constă în adevărata *acţiune*.

Atunci, poate că vei întreba tu, cînd, aşadar, o figură nu este de prisos, cînd nu are cusururi, şi chiar cusururi mari, după părerea mea ?

Ei bine, doar cînd muncitorul este un adevărat ţăran, ţăranca o adevărată ţărancă.

Este aici ceva nou ? Da, chiar personajele de Ostade, cele de Terboch nu lucrează ca cele de astăzi.

Aş vrea să-ţi mai spun multe în această privinţă, cum voi lucra şi mai bine decît ceea ce am început, cum apreciez opera unor pictori mai mult decît pe a mea. Te întreb, cunoşti în vechea şcoală olandeză vreun muncitor cu sapa, vreun semănător ? A încercat vreodată careva dintre ei să picteze un „muncitor" ? Velâzquez să fi încercat oare aşa ceva în *Sacagiul* său, ori în chipurile din popor ? Nu. în tablourile vechi personajele *nu lucrează*. Muncesc din greu zilele^acestea la o femeie pe care am văzut-o astă-iarnă scoţînd nişte morcovi din pământ de sub zăpadă. Ei bine, Millet a lucrat muncitori, Lhermitte de asemenea, şi în general pictorii de ţărani din acest secol – un Israels – socotesc acest motiv mai frumos decît orice altceva.

Dar *chiar* în secolul acesta, cit de puţini, din legiunea de pictori, lucrează personajul-da, înainte de orice – de dragul lui, adică de dragul formei şi al modelului, *dar nu şi-l pot închipui* decît în mişcare, şi vor să facă ceea ce ocoleau cei vechi – chiar vechii maeştri olandezi, care prea se foloseau de atitudini convenţionale – şi repet, cit de puţini simt nevoia să *picteze acţiunea de dragul acţiunii!* Astfel îneît pictura ori desenul trebuie să fie un desen al personajului de dragul acestuia, de dragul formei, armonioase, de neexprimat, al trupului omenesc deşi este totodată şi acţiunea de a scoate nişte morcovi din pământ de sub zăpadă.

Mă exprim oare limpede ? Sper. Comunică-i asta lui Serret cînd vei avea prilejul. Mă voi exprima pe scurt : un nud de Cabanei, o doamnă de Jacquet şi o ţărancă, *nu una de Bastien-Lepage,* desigur, ci o ţărancă de un parizian care a învăţat să deseneze la academie, dau putinţa totdeauna să percepi mădularele şi structura trupului într-acelaşi fel, corect în privinţa proporţiilor şi a anatomiei, uneori în- cîntător. Dar cînd Israels, ori cînd Daumier, ori cînd Lhermitte, de pildă, vor desena un personaj, se va percepe *ceva* mai mult forma trucului (şi de asta îl citez înadins pe Daumier), proporţiile vor fi aproape *arbitrare,* anatomia şi structura eîteodată nu vor fi de fel satisfăcătoare în ochii

academicienilor. Dar va *trăi.* Şi mai ales la Delacroix.
Tot nu mi-am exprimat bine gîndurile.
Spune-i lui Serret că *aş fi disperat dacă personajele mele ar fi corecte*, spune-i că nu vreau să fie corecte într-un mod academic, că adică vreau să spun că dacă s-ar fotografia un om cu sapa, e *sigur că în acel moment el n-ar săpa*. Spune-i că socotesc minunate figurile lucrate de Michelangelo, cu toate că gambele sînt fără doar şi poate prea lungi, şoldurile şi coapsele prea bogate. Spune-i că în ochii mei, Millet şi Lhermitte sînt pentru asta adevăraţii pictori, pe temeiul că ei nu pictează lucrurile cum sînt ele, după o analiză scormonitoare de amănunte şi stearpă ci aşa cum *aceştia* – Millet, Lhermitte, Michelangelo – le simt. Spune-i că dorinţa mea arzătoare este să învăţ să săvîrşese asemenea inexactităţi, asemenea anomalii, remodelări, modificări ale realităţii, ca să devină, da, minciuni dacă vreţi – dar mai adevărate decit exactitatea în înţelesul strimt, literal.

Arles, octombrie 1888

Dragul meu Gauguin,

E necesar să-ţi spun că chiar în timpul lucrului mă gîndesc într-una la acea idee a noastră de a întemeia un atelier unde eu şi cu dumneata să avem sălaş stabil, dar din care dorim amîn- doi să creăm un adăpost şi un azil pentru prietenii noştri în momentele cînd vor fi prinşi la strâmtoare în lupta lor. După ce ai plecat din Paris, eu şi cu fratele meu am mai stat împreună o bucată de timp care îmi va rămînc de neuitat pe totdeauna. Discuţiile au căpătat o dezvoltare mai largă – cu Guilllaumin, cu

> Pissarro tatăl şi fiul, cu Seurat pe care atunci l-am cunoscuţ (i-am vizitat atelierul exact cu cîteva ceasuri înainte de a pleca).
>
> În aceste discuţii s-a vorbit adeseori despre ceea ce ne chinuieşte sufletul amarnic, şi mie şi fratelui meu, despre ce-i de făcut ca să ocrotim viaţa materială a pictorilor, ca să le înlesnim

dobîndirea mijloacelor de producţie (culori, pînze) şi ca să le asigurăm partea cuvenită din preţul pe care tablourile lor nu-l obţin' în zilele noastre decît la multă vreme după ce nu mai sînt proprietatea artiştilor.

...Zilele acestea am o poftă de lucru extraordinară ; mă lupt acum cu un peisaj cu cerul albastru deasupra unei vii imense, verzi, purpurii, galbene, avînd curpenii negri şi portocalii. Nişte siluete mici de femei, cu umbrele roşii, altele de culegători de struguri pe lîngă căsuţa lor, mai înveselesc privelişte a. Prim plan de nisip gri. Tot o pînză de 30 păstrată pentru decorarea casei. Am un portret al meu, pe de-a-ntregul cenuşiu. Culoarea cenuşie reiese din amestecul de veronez cu miniu portocaliu pe fond veronez palid, totul legat cu roşu brun. Dar dînd proporţii prea mari eu însumi persoanei mele, am căutat mai curînd trăsăturile caracteristice ale unui simplu adorator al lui Buda cel veşnic. Portretul mi-a pricinuit destulă oboseală, dar va trebui să-l refac parte de-a-ntregul dacă doresc să exprim ceea ce vreau. Va mai trebui chiar să mă vindec mai mult de îndobitocirea convenţională a aşa-numitei noastre stări civilizate, spre a avea un model mai bun «pentru un tablou mai bun. Concepţiile mele artistice îmi par din cale-afară de banale în comparaţie cu ale dumitale.

Am îndeobşte nişte înclinaţii grosolane de animal. Pierd din vedere totul de dragul frumuseţii exterioare a lucrurilor pe care nu izbutesc să o reproduc, căci o reproduc prost în tabloul meu şi în mod grosolan, chiar dacă natura îmi pare 75 perfectă.

GEORGES SEURAT (1859-1891)

A trecut totul în revistă şi a stabilit aproape definitiv, utilizarea. aîb-negrului, armonia liniei, compoziţia şi contrastele ei, şi armonia culorii. Ce altceva i se mai poate pretinde unui pictor ?

PAUL SIGNAC

Dintr-o scrisoare către Beaubourg în care îşi explica

teoria [1]

28 August, 1890

Estetica

Arta este armonie. Armonia există în analogia contrariilor şi în analogia elementelor similare de *ton, tentă* şi *linie,* considerate potrivit cu dominantele lor şi sub influenţa luminii, şi combinaţii vesele calme sau triste.

Contrariile sînt :

Pentru *ton,* f luminoasă .

, . w

o umbră mai j clară Pe Una mai inchlsa- Pentru *tentă,* complementarele adică un anumit roşu opus complementarului său, şi aşa mai departe (roşu-verde ; oranj-albastru ; galben-vio- let).

Pentru *linie,* ceea ce formează un unghi drept. ^

Veselia *tonului* este dată de dominanta luminoasă ; a *tentei,* de dominanta caldă ; a *liniei* de liniile deasupra orizontalei. \\//

Calmul *tonului* este egalitatea dintre întuneric şi lumină ; al *tentei,* egalitatea dintre cald şi rece ; calmul *liniei* este dat de orizontală. Tristeţea *tonului* este dată de dominanta întunecoasă ; a *tentei,* de dominanta rece ; a *liniei,* de direcţiile coborîtoare.

Tehnica

Considerând drept valabile fenomenele duratei unei impresii de lumină pe retină.

Urmează ca rezultat necesar sinteza. Mijlocul de expresie îl reprezintă amestecul optic de tonuri, *tente* (culoarea locală şi cea rezultantă din iluminarea de către Soare, o lampă cu petrol, gaz aerian ş.a.m.d.) adică a luminilor şi a efectelor lor (umbre), potrivit cu legile contrastului, gradării şi iradierii.

Cadrul se află într-o armonie opusă armoniei tonurilor, tentelor şi liniilor tabloului. [Jj j^j

---

1 **Teoria sa este cunoscută sub numele de „poantilism' sau „divizionism".**

JAMES ENSOR (1860-1949)

Familiarizat cu opera impresioniştilor, el le-a ignorat totuşi teoriile, procedînd la fel chiar şi cu cele ale post-impresioniştilor. Dîndu-le uşor la o parte, el a dezvoltat un stil neclasificabil şi unic. Ca spirit este un descendent veritabil al lui Hieronymus Bosch.

SARAH NEWMEYER

Reflecţii asupra artei

Viziunea se modifică pe măsură ce se observă. Prima viziune este vulgară. Se rezumă la linia simplă, seacă şi nu are nimic de a face cu culoarea. în a doua viziune ochiul experimentat discerne valorile tonalităţii şi rafinamentele ei : această viziune este mai rar înţeleasă decît cea vulgară. Ultima viziune este cea în care artistul vede subtilităţile şi multiplele jocuri de lumină, planurile ei, şi spre ce gravitează. Aceste descoperiri progresive modifică viziunea primară, cu rezultatul că linia suferă şi devine de importanţă secundară. Această viziune va fi înţeleasă numai în foarte mică măsură. Necesită o observaţie îndelungată şi un studiu atent. Viziunea vulgară nu recunoaşte nimic, nimic altceva decît haos, dezordine şi inexactitate. Acesta este modul în care a evoluat arta de la linia gotică, traversind culoarea şi mişcarea Renaşterii, pentru a dohîndi lumina modernă..

Din Scrierile lui James Ensor (1922)

EDVARD MUNCH (1863-1944)

Munch, cea mai puternică influenţă de pe întreg cuprinsul nordului european, a fost cea mai izolată, cea mai introspectivă, şi cea mai mordantă din toate aceste naturi melancolice. 1

HERBERT READ

Edvard Munch, în vîrstă de treizeci şi doi de ani, pictorul esoteric al iubirii, geloziei, morţii, şi tristeţii, a fost adesea victima unor răstălmăciri deliberate din partea criticului călău care îşi execută treaba cu detaşare şi care, asemenea oricărui gîde, primeşte cutare sau cutare sumă

de cap.

AUGUST STRINDBERG

Friza morţii

Am lucrat la această friză, cu întreruperi mari, aproape treizeci de ani. Primele schiţe preliminare, datează încă din 1888—89. *Sărutul,* aşa- numita *Barcă galbenă, Strada, Bărbatul şi nevasta,* şi *Nelinişte* au fost pictate între 1890 şi 1891 şi expuse aici în acest oraş în Trostrupgar- den iar mai tîrziu, în cursul aceluiaşi an, în expoziţia mea de la Berlin. Anul următor noi lucrări au fost adăugate seriei incluzînd *Vampirul, Strigătul* şi *Madona* şi au fost expuse ca o friză independentă într-o galerie particulară situată pe Unter den Lieden. Aceste tablouri au fost expuse în 1902[1] în cadrul Sesiunii berlineze, unde au fost etalate sub forma unei frize continue de jur împrejurul impunătoarei săli de la intrare, ca exemplu de viaţă psihică modernă.

Ele au fost mai tîrriu arătate în sala Blomquist în 1903 şi 1909. Unii critici de artă au căutat să demonstreze că această friză a fost influenţată, din punct de vedere al conţinutului ideatic, de ideologia germană şi de familiaritatea mea cu opera lui Strindberg ; consideraţiile de mai sus cred că vor fi suficiente să respingă această aserţiune...

Friza a fost concepută ca o serie de picturi decorative care să reprezinte colectiv un tablou al vieţii. Ele sînt străbătute de un litoral dantelat ; dincolo se află veşnic neodihnita mare, iar sub coronamentul arborilor viaţa în toată amploarea şi varietatea ei, cu bucuriile şi durerile ei.

Dintr-o declaraţie a lui Munch, cu ocazia expoziţiei sale din 1918.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC
(1864-1901)

Dăruit cu un desen incisiv, caracteristica sa este tuşa care trozneşte şi se avîntă ca o flacără ; aşezată în arabescuri care pulsează viaţa, culoarea însăşi este silită să capteze detaliul într-o atitudine sau figură, şi chiar să îl dezvolte

---

1 **De fapt, în februarie 1904. Vezi J. Thiis, *Munch* (Oslo, 1933) p. 215.**

pînă la ascuțișul ironiei mușcătoare.

RENÉ HUYGHE

N-a fost nici moralist, nici scormonitor în gunoi. El a simțit pur și simplu nevoia imperioasă să vadă, și ceea ce a văzut a pictat.

SARAH NEWMEYER

Doua scrisori

7 mai 1882

Unchiului său :

...Poate te întrebi ce fel de încurajări îmi dă Bonnat. îmi spune : „Pictura ta nu-i rea, este «chic», chiar şi aşa însă, nu-i rea, dar desenyj tău eşţe absolut atroce".
Aşa că îmi adun curajul şi o iau iarăşi de la capăt...

i

Lui Joyant:

Numai figura umană există. Peisajul nu este nimic şi nu trebuie să fie altceva deeît un accesoriu. Peisagistul pur este un nătîng. Peisajul nu trebuie să albă altă funcţie dedt aceea de a face personajul sau figura mai inteligibilă. Corot e mare numai datorită personajelor sale. Acelaşi lucru este valabil în cazul lui Millet, Renoir, Manet, Whistler şi toţi ceilalţi. Cînd portretiştii pictează peisaje, ei tratează peisajele ca şi cînd ar fi figuri. Peisajele lui Degas sînt minunate pentru că sînt peisajele viselor. Ale lui Carrière sînt asemenea unor. măşti umane. Dacă Monet n-ar fi renunţat la portre-tistică, ce n-ar fi realizat !

ROBERT HENRI (1865-1929)

Robert Henri ...a fost liderul „Celor Opt'M Această revoluție din secolul al douăzecilea a așa numitei „Ash Can School" (Școala cutiei de gunoi) a recrutat pentru artă subiecte din cartierele mizere și cîrciumi, săli de biliard și teatre, fabrici și ateliere.

ERWIN O. CHRISTENSEN

Persoanele şi lucrurile sînt orice ne imaginam noi că sînt

Manifestăm puţin interes pentru persoana fizică sau pentru lucrul material. Evaluarea lor de către noi se bazează pe senzaţiile pe care prezenţa şi existenţa lor le stîrnesc în noi.

Iar cînd studiem obiectul plăcerii noastre, trebuie să selectăm şi să cuprindem caracteristicile dominante care au fost cauza emoţiei noastre.

Astfel doi indivizi privind aceleaşi obiecte pot amândoi exclama „Ce splendid" ! – amîndoi pot avea dreptate, şi totuşi fiecare poate să aibă o senzaţie diferită – fiecare văzînd în alte caracteristici pe cele dominante, potrivit cu prejudecăţile senzaţiilor lor.

Frumuseţea nu este un lucru material.

Frumuseţea nu poate fi copiată.

Frumuseţea este senzaţia de plăcere din mintea privitorului.

Nici *un lucru* nu este frumos. Dar toate lucrurile aşteaptă mintea sensibilă şi imaginativă care să poată fi tulburată de o emoţie plăcută la vederea lor. Aceasta este frumuseţea. Adevăratul student în arte plastice, aşa cum ar trebui să fie şi cum foarte rar se întîmplă să fie – este acela a cărui viaţă se cheltuie în iubirea şi cultivarea senzaţiilor sale personale, îndrăgirea emoţiilor sale, pe care niciodată nu le subestimează şi pe care cu plăcere le comunică exclamativ altora, străduindu-se să cerceteze căile exprimării lor celei mai limpezi. El nu studiază desenul pur şi simplu pentru că îi va fi de folos mai tîrziu cînd va fi artist. Nu are timp pentru aceasta. Este artist de la bun început şi e veşnic preocupat să găsească liniile şi formele care să exprime plăcerile şi emoţiile cu care natura l-a înzestrat deja.

Nici o cunoaştere nu se dobândeşte atît de uşor ca atunci cînd este necesară.

Profesorii s-au oprit prea mult pe drum, spu-

nînd : „la-o cu binişorul – vrei să ajungi artist înainte să fi-nvăţat să desenezi !”

Vai ! Anii aceia lungi şi plicticoşi în care se învaţă desenul! Cum mai poate un student să se mai uite după sclavia asta la un om sau la 1§1 *Q* ştatyie antică ci; şjta ernptie dşcîţ § §vâ- luării cu firul de plumb a numărului de lungimi de cap care le are pe verticală.

Nu trebuie date uitării primele închipuiri privitoare la om şi lucruri. Aprecierea lor personală este mult prea întinată de calculul rece şi de disecarea lor. Imaginaţia voastră proprie nu trebuie ţinută de-o parte, excitarea şi dezvoltarea ei trebuie continuată prin lucru. Nu trebuie să se execute nici o lucrare pornind de la mulajul antic dacă nu se urmăreşte să se traducă impresia lăsată asupra voastră de frumuseţea pe care a exprimat-o sculptorul. A merge înaintea mulajului sau a modelului viu fără ca ele să vă fi sugerat în prealabil o temă, a sta să le desenezi ore în şir fără această temă, echivalează cu a începe să vă osificaţi sensibilitatea faţă de ele – să vă pierdeţi puterea de a descoperi plăcerea din ele. Ceea ce trebuie să exprimaţi în desenul vostru nu este „modelul pe care l-aţi avut” ci „senzaţiile pe care le-aţi avut”, şi să selectaţi din ceea ce este vizual în model trăsăturile care vă exprimă cel mai bine pe voi.

Desenul după mulaj poate fi o operaţie mai uşoară. Mulajul rămîne tot timpul acelaşi – studentul trebuie numai să se păzească de propriile sale digresiuni. Modelul viu nu este niciodată acelaşi. El este consecvent numai cu o dispoziţie mentală atît cit se întinde momentul duratei ei. El este într-o veşnică schimbare. Tabloul care necesită ore – poate luni – nu trebuie să-l urmeze. Trebuie să rămînă acel unic moment ales, în atitudinea care a fost rezultatul senzaţiei acelui moment. Majoritatea studenţilor parcurg cu dificultate o săptămînă de schimbări atît ale subiectului cit şi ale propriilor lor vederi asupra lui. Adevăratul student a rămas la ideea care a reprezentat începutul. El a folosit modelul pur şi simplu ca pe un

manechin a ceea ce a fost -modelul. Sau, în caz că a abandonat prima idee, a făcut-o pentru a adopta alta, după ce distrusese lucrarea care era expresia primei,[18]

Cind un student vine în faţa modelului, prima sa întrebare trebuie să fie : ,,Care este plăcerea cea mai mare pe care mi-o procură acesta ?" iar apoi „De ce ?" Toţi marii maeştri şi-au pus aceste întrebări – nu ca atare – nu conştient, poate. Şi la ei această cea mai mare plăcere a crescut pînă ce, cu marea lor imaginaţie, au ajuns la ceva asemeni unei juste aprecieri a celui mai important element al subiectului lor, eliminînd astfel calităţile minore. Cu predilecţia lor pentru sensul major, ochii lor observă doar liniile şi formele care par a fi manifestarea acelui sens major.

Aceasta este selecţia. Iar rezul-tatul este un extract.

Artistul mare nu a reprodus natura, ci a exprimat prin extractul său impresia cea mai aleasă pe care aceasta a făcut-o asupra sa. Profesorul trebuie să fie un încurajator.

Un artist trebuie să aibă imaginaţie.

Artistul care nu-şi utilizează imaginaţia este un simplu tehnician.

Nici un lucru material nu este frumos.

Toate sînt pe atît de frumoase pe cît le socotim.

Există o zicală că „dragostea e oarbă" – poate că tînărul este singurul care o apreciază.

Dintr-o cuvîntare a lui Robert Henri ţinută în faţa studenţilor de la *School of Design for* Wo- *vien*, Philadelphia (1901)

WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

Aceşti oameni[1] au respins lumea vizibilă şi organică atît de complect încît au eliminat chiar şi acele urme ale experienţei noastre comune perceptuale şi emotive la care cubiştii şi expresioniştii cei mai învederaţi au făcut încă apel. Nimic nu mai apare pe pînza decît un „model pur**, un aranjament de suite de forme şi culori complect

1 **Kandinsky, Arp şi Mondrian.**

necorelate cu lumea perceptibilă. Indiferent de materialele viziuale ale tabloului său – culoare, adîncime, tipare lineare sau tridimensionale, sau doar linia pură – pictorul nefigurativ prezintă o structură estetică fără un sub- text iluzionist, verbal sau cultural.

PAUL ZUCKER

Cu privire la spiritual în arta

O operă de artă constă din două elemente, cel interior şi cel exterior.
Cel interior este emoţia din sufletul artistului; această emoţie are capacitatea de a evoca o emoţie similară în observator.
Fiind legat de trup, sufletul este afectat prin intermediul simţurilor – emoţia. Emoţiile sînt stîrnite şi trezite de ceea ce este perceput. Astfel perceputul este puntea – adică, raportul fizic – dintre imaterial(care este emoţia artistului) şi material, care are drept rezultat producerea unei opere de artă. Şi iarăşi, ceea ce este perceput este puntea dintre material (artistul şi opera sa) spre imaterial (emoţia din sufletul observatorului).
Ordinea este următoarea : emoţia (din artist) —► perceputul—* opera de artă—>perceptul-* emoţia (din observator).
Cele două emoţii vor fi asemenea şi echivalente în măsura în care opera de artă este izbutită. în această privinţă pictura nu se deosebeşte în nici un fel de un cînt : fiecare este o comunicare. Cîntăreţul are succes atunci cînd stîmeşte în ascultătorii săi emoţiile sale ; pictorul cînd are succes nu trebuie să reuşească mai puţin.
Elementul interior – adică, emoţia – trebuie să existe ; altminteri opera de artă este o impostură. Elementul interior determină forma operei de artă.
Pentru ca elementul interior, care la început există numai sub formă de emoţie, să se poată dezvolta într-o operă de artă, cel de al doilea element – adică, cel exterior – este folosit ca o întrupare. Emoţia caută întotdeauna mijloace de exprimare, o formă materială, o formă care este capabilă să stîmească simţurile. Elementul determinant şi vital este cel interior, care controlează forma exterioară,

tot aşa cum o idee din minte determină cuvintele pe oare le folosim, şi nu viceversa. Determinarea formei unei opere de artă este deci determinată de forţa irezistibilă interioară : aceasta este singura lege neschimbătoare din artă. O operă frumoasă este consecinţa unei cooperări armonioase a interiorului cu exteriorul; cu alte cuvinte, o pictură este un organism intelectual care, asemenea oricărui alt organism material este alcătuit din multe părţi.

Artistul şi opera de arta

Artistul trebuie să aibe ceva de comunicat, zntrucît stăpînirea formei nu este ţelul ci, în loc de aceasta, adaptarea formei la semnificaţia internă.[1]
Viaţa artistului nu este făcută din plăceri. El nu trebuie să trăiască în chip iresponsabil ; el are o operă dificilă de executat, care adesea se dovedeşte a fi o cunună de spini. El trebuie să-şi dea seama că acţiunile, simţămintele şi gîndurile sale constituie materialul imponderabil dar solid din care-opera sa urmează să se înalţe ; el este liber în artă, nu şi în viaţă.
În comparaţie cu non-artiştii, artistul are o triplă responsabilitate : (1) el trebuie să restituie talentul pe care îl posedă ; (2) acţiunile, sentimentele şi gîndurile sale, asemeni acelora ale fiecărui om, creează o atmosferă spirituală care este fie pură fie infectată ; (3) acţiunile şi gîndurile sale constituie materialul pentru creaţiile

---

1 **Aceasta nu înseamnă că artistul urmează să inoculeze cu forţa şi în mod deliberat un sens în opera sa. Generarea unei opere de artă este un mister. Dacă există măestrie artistică, nu există nevoia de teorie sau de logică pentru a orienta activitatea pictorului. Vocea sa interioară îi spune ce formă îi trebuie, dacă dinlăuntrul sau dinafara naturii. Fiecare artist care lucrează cu simţire ştie cît de brusc apare forma potrivită. Bocklin spunea că o adevărată operă de artă trebuie să fie o improvizaţie măreaţă ; adică, meditaţia şi compoziţia trebuie să fie treptele pînă la un ţel pe care artistul să-l întrezărească pe neaşteptate. În acest sens poate fi înţeles contrapunctul viitorului.**

sale, care la rîndul lor influenţează atmosfera spirituală. Artistul este, după cum spune Peladan, un rege nu numai pentru că dispune de puteri mari, ci şi pentru că îi revin obligaţii mari.
Dacă artistul este custodele frumuseţii, aceasta din urmă poate fi măsurată numai după criteriul necesităţii şi măreţiei interioare.
Acel lucru este frumos care este produs din necesitate interioară, care izvorăşte din sufletK Maeterlinck, unul din primii artişti moderni ai sufletului spune : „Nu există nimic atît de curios sau de avid de frumuseţe cum este sufletul. Din acest motiv puţine suflete muritoare sînt capabile să se opună conducerii exercitată de un suflet care se dăruieşte pe sine frumuseţii”[1].
Această proprietate a sufletului facilitează mişcarea lentă, abia vizibilă, dar irezistibilă a triunghiului spiritual, în înălţime şi înainte.

Din Privitor la spiritualul în artă, de Kandinsky

PIERRE BONNARD (1867-1947)

Natura a rămas izvorul inspiraţiei sale, dar reinven- iarea realităţii este la el atît de ingenioasă incit este imposibil să descoperi ‚mica senzaţie” a impre- sioniştilor care s-a aflat la originea pînzelor sale.

FRANCOIS MATHE*

Extrase din doua scrisori

1915

Către Charles Terrasse :

M-am trimis înapoi la şcoală. Vreau să uit tot ceea ce ş'tiu ; încerc să învăţ ceea ce nu ştiu. îmi reîncep studiile de la început, de la ABC... şi mă păzesc de mine însumi, de tot ceea ce mă vrăjea atîta, de culoarea care te uluieşte pe tine.

Mai tîrziu în 1915

Către Charles Terrasse :

Cred că am aflat secretul. Fără îndoială am fost transportat de culoare. Aproape că am sacrificat

1 ***De la beauté intérieure.***

inconştient forma de dragul ei. Dar este adevărat că forma există şi că nu se poate arbitrar şi la nesfîrşit să o reduci sau să o transpui : deci am nevoie să studiez desenul... Desenez cu sîrg. Şi după desen vine compoziţia, care trebuie să realizeze un echilibru. Un tablou bine compus este pe jumătate terminat. Şi aşa este arta compoziţei că fără să dispui de altceva decît de alb-negru, de un creion, de o peniţă, de acul gravorului, poţi obţine rezultate care sînt aproape tot atît de complete şi de fine sub raportul calităţii ca cele ce pot fi produse de o paletă completă de culori.

Concepţia primara

Prin atracţie sau concepţie primară pictorul dobîndeşte universalitate. Atracţia este aceea care determină alegerea motivului şi care se conformează exact tabloului. Dacă această a-tracţie, această concepţie primară se şterge, pictorul ajunge să fie dominat exclusiv de motiv, de obiectul dinaintea sa. Din acea clipă el încetează să-şi creeze propria sa pictură. La anumiţi pictori – Tiţian de exemplu – această concepţie e atît de puternică că ea nu-l părăseşte niciodată, chiar dacă ei rămîn timp îndelungat în contact direct cu obiectul. Dar eu sînt foarte slab, îmi este greu să mă supraveghez în prezenţa obiectului.
Adesea văd lucruri interesante în jurul meu, dar ca să ajung să doresc să le pictez, ele trebuie să aibă o atracţie deosebită – ceea ce se poate denumi frumuseţe. Cînd le pictez, încerc să nu pierd controlul concepţiei primare ; sînt slab, şi dacă mă las pradă slăbiciunii, într-o clipă mi-am pierdut viziunea primară, nu mai ştiu încotro mă îndrept.
Prezenţa obiectului, motivul, este foarte răsco-litoare pentru pictor în momentul în care pictează. Întrucît punctul de pornire al unui tablou este o idee, dacă obiectul se află acolo în momentul in care el lucrează, artistul se află întotdeauna în pericolul de a se lăsa distras de efectele viziunii directe şi imediate, şi de a pierde pe drum ideea primară. Astfel, după o anumită perioadă de lucru, pictorul nu-şi mai poate recupera ideea originală şi

devine dependent de calităţi accidentale, reproduce umbrele pe care le vede... şi asemenea detalii care nu l-au izbit la început.

Dintr-o declaraţie de Bonnard (1943)

EMIL NOLDE (1867-1956)

Ceea ce este mai interesant, în retrospectivi, este reţinerea obstinantă, în cazul unor artişti ca Jawlen- sky, Nolde, Kokoschka şi Soutine, a unui motiv figurativ în conflict aparent flagrant cu intenţiile lor simboliste... Unele din măştile lui Nolde, şi picturile pe care le-a realizat după vizita sa din lblS—14 în marile sudului, împing distorsiunile pînă la limitele vecine abstracţiunii. Culoarea asumă o funcţie independentă, aşa cum se întîmplă în Boul Înjunghiat, de Rem- brandt: ea transcende obiectul care a elaborat-o spre a deveni ea însăşi o substanţă alchimică, o materie primă cu propriul ei mister şi propria ei putere. Dar nici Nolde nu avea să abandoneze motivul niciodată.

HERBERT READ

Reflecţii

Cum se explică oare că noi, artiştii, sînlem atît de subjugaţi în faţa expresiei primitive a săl- baticilor ?... Cu materialul în mînă, între degete, sălbatecul îşi creează opera. Scopul expres este dorinţa şi dragostea faţă de creaţie. Originalitatea absolută, expresia forţei şi vieţii, intensă şi adesea grotescă, sub forma cea mai simplă cu putinţă – acesta ar putea fi factorul care să ne procure atîta bucurie...

Cu cît te depărtezi mai mult de natură, rămî- nînd totuşi natural, cu atît este mai mare arta... M-au interesat de la bun început caracteristicile culorii, de la gingăşia la forţa ei – mai ales în culorile reci şi în cele calde, al căror amestec devine întotdeauna noroios ucigînd lumina. ...Culorile, materialele pictorului ; culorile trăin- du-şi propria lor viaţă, plîngînd şi rîzînd, în visare şi extaz, fierbinţi şi sacre, asemeni cînte- celor de dragoste şi eroticului,

asemeni cînte- celor şi corolelor aureolate ! Culori în vibraţie, răsunînd precum clinchetul clopotelor de argint şi dangătul clopotelor de bronz, procla- mînd fericirea, pasiunea şi dragostea, sufletul, sîngele şi moartea.

Din Das eigene Leben und Jahre der Kämpfe,
de Nolde

$Î£fAK1 LUCHIÂN (1868-1916)

Vopseaua lui pare de carne .simţitoare. Sînt vii strofele cu care îşi scrie impresiile; e viaţă şi bucurie în toată lumina care curge din mina lui fermecată. Unde îi trece pensula sau pastelul, se trezeşte numai- decît materia chemată să dinte. înlăuntrul culorilor lui bate ritmul care rostogoleşte eternitatea asupră-şi şi ca un vis îndoit... El face în artă cît un Ardeal. E slavă românească, e geniu românesc. O muncă, un idealism.

TUDOR ARGHEZ]

...Luchian a izbutit în anemone şi în celelalte flori din perioada culminantă să dobîndească o nespus de puternică şi vie construcţie picturală doar din cîteva viguroase trăsături de penel. După ce prepara fondul vînăt – mohorît, pictorul contura formele florilor şi le dădea consistenţa, materialitatea mătăsoasă şi diafană, prin cîteva lovituri dense de penel, obţinînd relieful caliciului sau al petalelor prin a doua sau cel mult a treia aruncare de pastă, modulindu-le deci prin puţine gesturi, dar pe cît de puţine pe atît de esenţiale. Fiecare anemonă are cel mult două-trei nuanţe ale aceleiaşi culori şi luminozitatea sau mo- horala florii este redată prin variaţia de intensitate a pastei, prin diferenţa de vigoare cu care este proiectată pe pînză.

PETRU COMARNESCU

Voind să consacru o lucrare picturii române, m-am oprit îndeosebi la Luchian, pentru că mi s-a părut artistul cel mai reprezentativ al artei româneşti... Arta lui savantă şi spontană este un moment final, dar este şi o creaţie, punctul de plecare a unui viitor abia început.

JACQUES LASSAIGNE

Din scrisorile artistului

cca 1898

Către Cecilia

Cu toată lumina defectuoasă ce are atelierul nostru improvizat, tot s-ar putea face ceva dacă ar fi timp mai mult. Chipul tău are ceva ceresc

şi ochii tăi gînditori nu-s tocmai uşor de făcut cu *materii moarte.* Într-un timp (nu ştiu de-ţi reaminteşti) începusem să-ţi spun ce vedeam în profilul tău, dar nici eu nu-mi dau seama de ce m-am oprit. Voiam să-ţi spun că-mi păreai un trandafir roz, care încă nu e bine dezvoltat. Aceleaşi tonuri calde şi transparente, aceleaşi griuri dulci şi uşoare, şi în ochiul tău visător care se înclina molatec citeam o veşnicie. Umbra care îţi înconjura bărbia şi gîtul erau atît de frumoase, că într-un timp, pierdut de farmecul lor, mă uitasem cu pastelul în mînă. Dar cine poate să facă toate astea ?

Cînd se poate spune că un tablou e isprăvit ? Am ca model un cap de femeie. Adevăratul artist nu o s-o vadă ca orice individ. A o face aşa cum se -prezintă ochilor o face orice aparat fotografic. Să iau ca exemplu eleva mea şi să presupunem că aş voi să prezint în tablou capuf ei sau (pe ea) întreagă.

Ca desen aş face-o în linii simple şi caracteristice, ochii contemplînd, părul desfăcut, sînul gol peste care aş lăsa să cadă cîteva roze. Gura aş face-o roşie, mică şi întredeschisă, fruntea acoperită cu fîşii din părul ei bogat, iar culoarea în general pe un fond de azur, în jurul capului o aureolă.

Cînd aş zice că acest tablou e gata şi orice aş mai adăuga ar fi lucruri zadarnice ? Nu l-aş mai atinge cu pensula, atunci cînd poate nici nu ar fi peste tot pînza acoperită cu culoare, şi m-aş opri definitiv cînd mi-ar da o completă idee de impresia generală ce mi-a făcut modelul meu. Un tablou nu însemnează că este finit atunci cînd este spilcuit, lustruit, curat sau vernisat, ci atunci cînd partea sufletească a compoziţiei este bine găsită, cînd artistul a simţit, a ştiut să vadă în model, mai presus de- cît mulţimea, a ştiut să prindă

„sublimul”, 191 „credinţa” fără de care nu poate să regjşţe o operă de artă. Dar vai ! putea-voi eu reda lumei căreia îi aparţine pentru a o admira, această creaţiune fermecătoare, mintea mea va pătrunde îndeajuns în inima ei nobilă şi plă- pîndă ? Voi avea eu curajul să vînd bancherului rece şi nepriceput, acel chip măreţ şi dulce ? Voi lăsa eu să atingă mîinile lui murdare, idealizarea vieţii mele ? Căci acel tablou ar fi lucrat cu fire din nervii mei, cu anii din viaţa mea. Nu ! nu ! preţul pungii lui nu ar cumpăni scopul vieţii unui artist.

Acestea sînt lucruri pe care aş dori să le înţeleagă eleva mea. Şi sînt bine convins că le va pricepe, căci are o fire destul de artistică. (...)

7 august 1909
Moineşti

Dragă Clavel,

Îţi răspund aşa de tîrziu, că nu am avut de nici una de scris, şi să cumpăr azi, să cumpăr mîine, pînă în sfîrşit am reuşit. Pe aici sînt locuri atît de frumoase, că nu te mai saturi privindu-le. Am colindat multe ţinuturi şi la deal şi la munte şi la cîmp, dar ce să-ţi spun nici pe departe nu se potrivesc cu maiestatea şi distincţiunea peisajelor din Moineşti. Blagoslovit ţinut şi fericit cine va putea cel puţin cît un grăunte s-aşteamă cu boele pe o bucată de pînză un colţişor din acest colos superb.

Dar tipurile de ovrei ?

Ce păcat că nu-i pot face să-mi pozeze. În schimb mai toţi mi-au promis că or să vie, însă nici unul nu s-a ţinut de vorbă. Cu moş Niculae călugărul o să vorbim în Bucureşti, fiindcă aş voi să fac după el un ulei, lucru de altfel pe care l-am avut în gînd de cînd l-am început. Cît despre crizanteme, *poţi* să le iei cînd vrei. (Nu uita însă că eşti un mare hoţ cînd al pus ochii pe ele).

La 20 august sînt în Bucureşti, deoarece tovarăşii înei nu pot să m§i şţeg,

Cu clădirea ce s-a mai făcut ?

Eu nu mai ştiu nimic nefiind cu nimeni în corespondenţă.

Să ne vedem sănătoşi şi pe ai tăi îmbrăţişea- zăi din partea mea.
Al tău vechi prieten

Luchian

EDOUARD VUILLARD (1868-1940)

Cunosc puține lucrări care să te facă mai direct părtaș cu pictorul. Aceasta se datorează, mi se pare, atît emoțiilor sale care nu-și pierd niciodată controlul asupra penelului cît și lumii exterioare rămînînd veșnic pentru el un pretext și mijloace comode de expresie... Printr-o sesizare a relațiilor, intuitivă și studiată totodată, el explică fiecare culoare prin vecina ei și obține din partea amîndorora o reacție reciprocă.

ANDRÉ GIDE

Scrisoare către Maurice Denis

...Sufăr prea mult în viaţă şi în opera mea de ceea ce vorbeşti[1] ca să .nu-ţi răspund pe loc... Nu mă gîndesc la tehnica execuţiei tabloului sau la satisfacţia de moment în timp ce lucrez. Ca să vorbesc în general – nu reflectez asupra calităţii acţiunilor mele în timp ce fac cutare sau cutare lucru (gîndeşte-te numai la timiditatea şi la caracterul meu). Indiferent la ce am fericirea să lucrez, acel ceva este pentru că există în mine o idee în care cred. Cît despre calitatea rezultatului nu-mi fac griji... Concep eu însumi, dar de fapt trăirea reală se produce doar foarte rar, acea voinţă şi acel efort de care îţi place să vorbeşti. Eşti de atîta vreme
obişnuit prin fire, educaţie şi împrejurări şi prin prezenţa anumitor rezultate care te mulţumesc, să dai o anumită accepţie cuvîntului voinţă încît le aplici şi altora, bunăoară mie propria ta logică. Uneori s-ar putea să te amăgeşti singur. Ceea ce contează este că dispun de suficientă încredere să produc. Şi recunosc că aceasta se

1 **Denis îi scrisese lui Vuillard : „Valoarea unei opere de artă rezidă în plenitudinea efortului artistului, în faţa voinţei sale".**

poate numi operă. în general am oroare sau mai degrabă mă cuprinde o panică paralizantă în faţa ideilor generale pe care le-am descoperit singur, dar cărora nu le contest valoarea. Prefer să fiu mai degrabă umil decît să pretind că lucrurile îmi sînt limpezi.

HENRI MATISSE (1869-1954)

Picturile sale de şevalet, expuse deceniu după deceniu, au reţinut atenţia şi au intrigat în atîtea moduri prin îndrăzneala structurală şi prin contrapunctul pictural încît noi am fost înclinaţi să ne concentrăm asupra virtuozităţii artistului (produsul inteligenţei sale, estetici sale şi gustului său) şi să pierdem din vedere subiectele picturilor sale.

R. H. WILENSKI

Despre pictura mea

Toată viaţa am fost influenţat de opinia care circula curent în momentul în care am început să pictez, cînd era permis să se redea numai observaţiile făcute după natură. Tot ceea ce deriva din imaginaţie sau din memorie era denumit „chiqué" şi lipsit de valoare pentru construcţia operei plastice. Profesorii de la Beaux-Ants obişnuiau să spună elevilor lor, „Copiaţi natura prosteşte".
De-a lungul întregii mele cariere am reacţionat împotriva acestei atitudini, căreia nu m-am putut supune ; lupta mea a dat naştere la diferite schimbări de direcţie în timpul cărora am căutat mijloace de exprimare dincolo de copie-

rea stricată – cum au fost divizionismul şi fovismuL.
Aceste revolte m-au dus la studiul fiecărui element de construcţie în parte – desen, culoare, valori, compoziţie; la explorarea modului în care aceste elemente pot fi combinate într-o sinteză fără a diminua elocvenţa fiecăruia din ele prin prezenţa celorlalte ; şi la construirea cu

ajutorul acestor elemente, combinîndu-le fără a le reduce calitatea intrinsecă ; cu alte cuvinte, la respectarea purităţii mijloacelor. Fiecare generaţie de artişti priveşte în mod diferit producţia generaţiei anterioare. Picturile impresioniştilor, construite din culori pure, au dovedit generaţiei următoare că aceste culori, pe lîngă faptul că pot fi folosite la descrierea obiectelor sau fenomenelor naturii, conţin în ele, independent de obiectele pe care le servesc spre a le exprima, puterea de a afecta simţirea celor ce le privesc.

Aşa se face că tocmai culorile simple pot acţiona asupra simţămintelor interioare cu o forţă cu atît mai mare pentru că sînt simple. Un albastru, de pildă, însoţit de o vibrare a complementelor sale, acţionează asupra simţirii ca o izbitură puternică de gong. Acelaşi lucru se petrece cu roşul sau galbenul; şi artistul trebuie să fie capabil să se sonorizeze atunci cînd simte nevoia.

În capelă[1] principalul meu scop a fost să echi- librez o suprafaţă de lumină şi culoare pe un zid solid alb acoperit cu desene în negru. Această capelă reprezintă pentru mine ţinta supremă a unei vieţi întregi de muncă şi cul- minarea unui efort colosal, sincer şi dificil. Aceasta nu este o lucrare pe care mi-am ales-o eu, ci mai degrabă o lucrare pentru care am fost ales de către soartă către sfîrşitul drumului pe care încă îl urmez în cercetările mele. Capela mi-a dat prilejul de a le împlini unin- du-le.

195 [1] [La] **Chapelle du Rosaire, sfinţită la 25 iunie 1951.**

Prevăd că această lucrare nu va fi zadarnică şi că ar putea rămîne ca expresia unei perioade în artă, poate deja depăşită, deşi nu am această credinţă. Nu putem fi siguri în legătură cu acest lucru astăzi înainte ca noile mişcări să fi ajuns la maturitate.

Indiferent cîte slăbiciuni ar putea conţine această expresie a simţămintelor umane, de va cădea în desuetudine, va rămîne totuşi o parte viabilă care va uni trecutul cu viitorul tradiţiei plastice.

Am încredere că această parte, pe care eu o

denumesc revelaţia mea, s-ar putea să fie exprimată cu suficientă forţă spre a fi fertilizantă întorcîndu-se astfel la sursa ei.

Din La Chapelle du Rosaire, de Matisse

JOHN MARIN (1870-1953)

Marin n-a vrut să se elibereze complet de natură, şi a rămas, chiar şi în această idtimă frază [1], tot atît de vizual pe cît a fost de arhitectural, transmiţînd o „impresie" potenţată, transpusă, dar totuşi o impresie.

SAM HUNTER

Artistul şi publicul

15 noiembrie 1940

Se spune – că Dobîndim – Conştiinţă artistică – deci să existe o – Săptămînă a Artelor – dedicată lucrărilor realizate în – despre şi de America.
Că din toate acestea va înflori – aceea – care merită să fie privită —
Aceasta este speranţa – produce artistul şi – presto – realizarea – dar aveţi grijă – nu

aşa de repede – că artistul – nu e un om prea Obişnuit – şi ca să producă el are nevoie de încurajare – deşi curajos el însuşi – el trebuie să ducă – ca ceilalţi din jurul său – o existenţă bună – ca să dea lucrări bune – a căror realizare acest public cu conştiinţa artistică trebuie să o determine cumpărînd ceea ce susţine că îi place.

Căci nu este prea uşor – ca publicul să cunoască – să discearnă artistul – pe acela care este – de acela care susţine că este.

Unul afirmă – „Trăiesc aici"' – „Folosesc obiectele localităţii mele – drept subiect" – dacă nu este Artist, căci unul care trăieşte în Australia poate fi mai bun deeît el, de pe glia noastră.

Există totuşi o speranţă legitimă că glia noastră va produce artistul.

---

1 **O referire la ţelul mărturisit al lui Marin ,,cle a prezenta vopseaua ca vopsea."**

Acest popor trebuie treptat să înveţe să discearnă lucrurile frumoase – cei sensibili la frumos reuşesc – cei insensibili nu.

Cei sensibili vor dori – şi dacă dorinţa este suficient de mare – va apare artistul care să satisfacă dorinţa şi – repet – el trebuie ajutat – să se abţină adică să nu asculte de legea raporturilor umane – şi să rămînă neclintit în convingerea că fiind artist dă tot atît de mult pe cît primeşte – că dă din belşug. Cutare operă etc. – cutare artist poate fi găsit în – atelierul său – acolo căutaţi-l – nu vă aşteptaţi ca el să facă jocul societăţii sau să-şi facă auto-reclamă – ea ar apare în opera sa şi cei sensibili nu vor tolera aceasta. Păziţi-vă de cel ambiţios şi de cel care lucrează incon- tinuu – el n-are timp să gîndească.

Mergeţi la acela, al cărui fiecare efort este – treaba bine făcută —

La acela care găseşte încîntare în existenţă – la acela care nu se ia prea tare în serios şi care poate cîteodată să se privească şi să se strîmbe în oglindă.

197 Nu peroraţi în faţa tablourilor proaste.

Nu delirați în faţa tablourilor bune.

Nu descifraţi în permanenţă mesaje în tablouri – iată o Margaretă – nu peroraţi, nici nu descifraţi mesaje în existenţa ei – Priviţi-o doar pe floricica aceea vin joasă – nu-i asta destul!

Dintr-un editorial de John Marin

LYONEL FEINIiNGER (1871-1956)

Feininger este fascinat de problema modului de reprezentare a spaţiului pe o suprafaţă plată fără ca prin aceasta să distrugă limpezimea desenului. El a elaborat un ingenios procedeu propriu, şi anume construirea tablourilor din triunghiuri suprapuse creînd astfel iluzia transparenţei lor şi deci a stratificării – ceea ce aduce foarte mult cu folosirea cortinelor transparente pe scenă. Cum aceste forme

par să fie dispuse una îndărătul celeilalte, ele sugerează ideea de adîncime şi permit artistului să simplifice conturul obiectelor sale fără ca prin aceasta tabloul să se aplatizeze.

E. H. GOMBRICH

Extrase din cinci scrisori

1905

Ştii, poţi lucra oriunde şi învăţa pretutindeni, de la toată lumea... Dacă ţi-e dat să ajungi artist, acest lucru se va produce în ciuda tuturor obstacolelor, dar nici o formă de predare nu te va ajuta dacă nu ţi-e dat să ajungi artist, învaţă doar să fi constant şi disciplinează-ţi eforturile ca să nu fie zadarnice.

1905

Simplitatea expresivă poate fi atinsă doar în sens opus, pe măsură ce te-ai deprins treptat
să elimini detaliile superflue. Tocmai pentru că ai reuşit să le domini le poţi suprima. Aceasta constituie gradul cel mai înalt de competenţă. Trebuie întotdeauna să te străduieşti să realizezi aceasta.

1906

Toate schiţele pe care ţi le-am trimis au fost făcute în deplină singurătate. Am fost întotdeauna singur – şi numai cit timp am lucrat la asemenea lucruri am ajuns să stăpînesc desenul – niciodată nu am beneficiat de vreo alta pregătire...
Cea mai neînsemnată diferenţă în proporţiile relative creează diferenţe enorme privitor la monumentalitatea rezultată şi la intensitatea compoziţiei. Monumentalitatea nu se dobîndeşte făcînd lucrurile mai mari ! ce copilărie ! ci contrastând elementele mari cu cele mici în aceeaşi compoziţie. în cadrul dimensiunilor unei mărci poştale poţi reprezenta ceva gigantic, în timp ce metri întregi de pînză pot fi folosiţi în mod meschin

şi irosiţi.

1907

Deja îmi imaginez valori total diferite ale lu- minii şi formei – posibilităţi diferite de translaţie dedut cele de pînă acum – dar mi se pare imposibil să te eliberezi de realitatea acceptată a naturii. Ceea ce se vede optic trebuie să sufere un proces de transformare şi de cristalizare spre a deveni un tablou.

1914

Probabil că niciodată în tablourile mele nu-i voi reprezenta pe oameni în felul lor obişnuit – cu toate acestea tot ce mă animă este uman. Sînt incapabil să produc fără o simţire umană, caldă.

THEODOR PALLADY (1871-1954)

în gama generală de tonuri reci şi mate care dau o calmă distincţiune subiectelor şi le învăluie în valori şi culori locale mai puţin distante, se agită nuanţe rozate, albăstrite sau verzi şi constituie bogăţia acestei picturi rafinate. în acest mediu coloristic se plantează brusc culori complimentare – roşu, verde- oranj, albastru-galben, violet – vii şi rare. Bruscheţea cu care aşază aceste opozante armonioase nu e temerară şi e departe de orice vulgaritate şi afectare.

FRANCISC SIRATO

Nervul lui Pallady are dureroasă sensibilitate. Inte- rioruri şi nuduri, de o voluptate ireală, cu pielea ca un miros de tămîine, şi din cînd în cînd cîte un peisaj – ecou de mare păstrat în cămara unei scoici – constituiesc gama, de o amplitudine nu prea largă, dar infinit nuanţată, a picturii lui Pallady. Senzaţiile ce le dă, se produc parcă la un punct de interferenţă a tuturor simţurilor: unele culori încep să sune, pe altele le pipăi, şi iarăşi altele sînt văzute cu celulele senzitive din cerul gurii. Sufletul lui Pallady e o surdină pusă pe toate culorile lumei: pe toate el le îmblînzeşte, dîndu-le adîncime, în toate el face să vibreze o moale suferiîiţă.

LUCIAN BLAGA

— Fragmente din jurnal (1941) —

Sâ avem curajul şi .probitatea sâ privim cu proprii noştri ochi

12 ianuarie : Să-ţi concepi opera... s-o simţi... apoi s-o stăpîneşti. Să fii conştient de ea... s-o critici ca şi cum nu tu însuţi ai fi autorul.

La un portret marea preocupare a pictorului cît şi a modelului – este asemănarea... ! Ei bine, Nu ! Trebuie să depăşeşti asemănarea... să nu te ocupi decît de creaţie.

18 februarie: ...întîlnit la o expoziţie (la Dalles) pe Z... care admira o pictură de Gr... pentru *materia ei.* „Nu, i-am spus eu, pentru *.spiritul* ei...” Căci *obiectul* în sine este. fără. .valoare (artistului îi revine sarcina să-l *simbolizeze,* să-l spiritualizeze).

11 martie: Orele 3, la Laserson acasă.

M-am dus la L. S. ca să semnez tablourile care – aşa cum prea adeseori mi se întîmplă – nu sînt semnate... A trebuit să le dăm jos, să le scoatem ramele, să le semnez şi să le punem ramele la loc ! N-a fost uşor şi nici fără osteneală... Şi iată-mă acum istovit...

De unde această neglijenţă (de a nu semna) ? Ca să spun drept, niciodată nu mă gîndesc să fac acest lucru... Mă gîndesc mai curînd la ramă... care trebuie să delimiteze opera... şi care este, după cum spunea (?)... Ingres : „Răsplata pictorului”, în timp ce semnătura ar fi răsplata cumpărătorului, a amatorului.

13 martie :

J. M.-to a venit să mă vadă şi să-mi vorbească despre lucrurile care o interesează. Zărind ultima mea pictură, buchetul de viorele, a emis acelaşi strigăt de mulţumire, de admiraţie (?), de bucurie (?) ca L.S. cînd l-a văzut şi mi-a cerut spontan să i-l vînd...

Se desprinde aşadar din (această ¡pînză un dinamism... Cărui fapt se datorează el ? Să fie oare felul de a dispune obiectele ? raportul dintre culori... sau fericita îmbinare a amîndu- rora ?

3 mai : „Desenul este modul în care vedem forma” (Degas) Valéry spune că „nu înţelege ce înseamnă asta”. Eu cred că înseamnă exact ceea ce a spus Degas :
Adică să vezi caracterul, „decantatul”... esenţialul cu toate amănuntele subordonate, *depăşite...* Egiptenii care tind către etern... Grecii, către particular.
8 iunie : Exactitate şi adevăr Nu i se aducea oare lui Ingres (odaliscei lui Ingres) învinuirea că are două vertebre în plus... Lui El Greco că proporţiile figurilor sale
sînt greşite, iar figurilor lui Michelangelo că au uneori lungimea a nouă capete ? Dar tocmai aceste două vertebre „sporesc” frumuseţea nudului Odaliscei. Toate aceste proporţii sau disproporţii la El Greco exprimă exact ceea ce voia el să facă să exprime figurile sale extatice... Dimpotrivă, cunoştinţele anatomice şi aplicarea lor fac ca anumite figuri să-şi piardă interesul... să devină doar nişte planşe anatomice.
Mai importante sînt expresia formei, felul în care ea este văzută, desenul ei – a cărui exactitate nu trebuie să fie decît un mod de control pentru a ajunge la stil, la acel fel unic şi personal de a se exprima, de a exprima.
18 iunie : Numai natura mă odihneşte... privesc pomii înfloriţi (?), sînt acestea florile sau fructele lor, oţetarii – ciorchinii verzi sau roşii. Platanii, ale căror bule ţepoase le aştept, castanii ou ale lor... Şi nu mă pot opri să iau cu mine cîteva ramuri... Le-am ochit în timpul plimbărilor mele şi vin să le *fur* cînd întunericul mă protejează. Din grădina unei biserici am luat flori de soc.
20 iulie : în căutarea unei scoici, a unei ghitare şi a unor floarea soarelui pentru o natură moartă pe care am „compus-o” astă noapte, în timpul insomniei mele. Sînt curios să văd ce va da realitatea ?
29 august: îşi vor fi dînd oare seama toţi aceşti „privitori” de pictură că fiecare tablou înseamnă, să zicem aşa... o problemă a cărei

soluţie o au în faţa ochilor, a ochilor care privesc, dar nu văd decît elementele... dacă sînt „asemănătoare”. Mai sînt şi din acei care-ţi spun : „Ştii, pe mine unul Gioconda mă plictiseşte”.
Ca şi cum rostul ei ar fi să-i amuze... să le facă plăcere.
30 august: Un tablou (spun un tablou, nu o pictură) este un poem pictural... de linii, forme şi culori.
Este mai mult decît o pictură. Este gîndire, sentiment, exprimate prin pictură... linii, forme şi culori... 202
14 septembrie: Scumpe prieten $^{1}{}_{i}$ cît sîn*t de fericit de excelentele veşti pe care mi le dai atît despre sănătatea ta cît şi despre, cum spui tu, munca ta de „înger”. Ce ţi-aş putea spune nou despre mine ? Căci nimic nu s-a schimbat. Mă rotesc ca un cal de moară prin odaia mea de hotel în care florile se ofilesc în vase, în care fructele putrezesc în compotieră, fără să mă pot decide să le pictez. De altminteri, nu se găseşte pînză... Ei şi ! nu ajunge oare să desenezi ? Nu este desenul esenţialul ? Răsfoiesc uneori un album de desene de ale tale pe care le-am luat cu mine cînd am părăsit Parisul. Le admir şi le critic rînd pe rînd... întocmai ca pe acele ale lui Dürer, care sînt admirabile. „Nu deplîng mizeriile artiştilor, ele sînt aurite”... (îl citezi pe A. France)... Eu cred că el face aluzie la rame... De altfel, ce poate şti acest burghez în papuci. Bucuria se împărtăşeşte, durerea ne aparţine... ceea ce ne poate da suferinţă.
25 septembrie : Pentru că numai frumuseţea şi armonia mă interesează, urîţenia mă îngrozeşte...
Să vezi, să simţi, să înţelegi, să fie asta fericirea ? Sau mai curînd pretext de suferinţă cînd nu poţi rămîne nepăsător faţă de ceea ce vezi... cînd totul sfîrşeşte prin a-ţi irita sensibilitatea.
30 septembrie : Nu, dragul meu H^{2}, pictura nu este, cum spui tu, culoare, după cum un artist nu este acela care aşterne culoare pe pînză. Cu alb şi cu negru poţi face pictură. Dar mai trebuie să ştii să le şi foloseşti şi să ai ceva de spus, nu pentru plăcerea de a picta, ci pentru aceea de a avea

ceva de pictat (de spus) pe planul picturii, care este o *Lame.* Şi să ştii să te exprimi.
26 octombrie: Pare paradoxal cînd spun că după ce ai văzut tigrul Vameşului Rousseau

.². H. Matisse.

străbătînd jungla, tigrii lui Delacroix nu mai sînt decît studii făcute în Grădina de aclimatizare.
într-una din săli, pictură franceză modernă : nişte Renoir, Claude Monet, Pissarro... Gauguin (mediocră) şi în fund de tot acea *Venus neagră cu şerpi* a Vameşului Rousseau, care îi eclipsează pe toţi.
La aceia, ştiinţa, meseria, talentul ; la el un instinct destul de puternic pentru a se dispensa de orice ştiinţă... geniu (în felul său) al instinctului pictural (a se vedea anumite buchete de flori...).
8 decembrie : Model ora 10. în cartea sa poştală din 6 octombrie Matisse, căruia îi scrisesem că mai mult desenam, îmi spune : „De ce nu pictezi ? Desenul nu este totuşi decît femela, în timp ce pictura e masculul...” Eu cred exact contrariul. Desenul poate fi de sine stătător... în timp ce culoarea fără desen rămîne ceva nevertebrat... delicvescent.
11 decembrie: Culoarea îţi place sau nu-ţi place. Ea este incontroiabilă. Forma există... cum spunea Ingres, ea este probitate... sau după Cézanne, sîntem datori s-o fixăm.
16 decembrie : Să avem curajul şi probitatea să privim cu proprii noştri ochi.
Iar dacă e vorba să cerem lămuriri, să ne adresăm acelora care au mers spre culmi.
Cînd mă gîndesc că sînt cîte unii care i se adresează lui Van Gogh... alţii lui Gromaire ! ! !
12 iulie 1944 : Arta este o lungă suferinţă, o întrebare pe care ţi-o pui tot mereu ţie însuţi.
— Trebuie o sută de flori ca să faci cîteva picături de parfum... dar mai sînt şi din aceia care preferă florile artificiale...
întindem braţele către o Ţintă supremă... Ea se trage îndărăt în timp ce noi ne străduim s-o atingem... şi dispărem fără s-o fi cuprins în

braţe... Şi oricît ar fi o viaţă de reuşită, ea încă se măi dovedeşte un faliment dacă ne referim la Ţelul ce ni-l propuseserăm, către care s-au întins braţele noastre,

Din Carnetul albastru

13 iulie 1949 :
Natura se află în faţa ochilor noştri. Nouă ne revine sarcina de a rezolva problema pe care ea o propune fiecăruia din noi, potrivit temperamentului său.
Desenul se poate dispensa de pictură şi de culoare (dar nu şi pictura de desen).
La un prînz la Aman Jean, la care luau parte Besnard, Simon şi alţii şi la care, la sfîrşitul mesei, se vorbea despre pictură, fiecare rostind numele unui pictor mare : „Tiţian”... da, dar,... răspundeam eu... „Velâzquez”... da, dar... „Dar în sfîrşit, mă întrebă Besnard, care e pictura care îţi place... ?” „Aceea pe care aş vrea s-o fac eu...” şi mă gîndesc la aceea pe care, poate, o voi face. Azi... dacă întrebarea s-ar mai pune, aş spune : „Aceea pe care aş fi vrut s-o fac şi pe care n-am putut-o face”.

GEORGES ROUAULT (1871-1958)

Georges Rouault: o personalitate solitară într-o epocă a manifestelor de grup şi a orientărilor cu aderenţi numeroşi; un catolic fervent şi un pictor evlavios într-o perioadă cînd în mod frecvent artiştii au străbătut întreaga gamă a simţămintelor antireligioase de la indiferenţă la necuviinţă; un pictor al păcatului şi al răscumpărării în plin estetism şi anti-este- tism ; un artist cu o viziune focalizată asupra ferocităţii nelimitate în contrast cu mulţi alţi pictori proeminenţi care au scrutat şi au gravitat, dar care rareori şi-au ţintuit privirea un timp mai îndelungat...

JAMES THRALL SOBY

Am respectat o anumită ordine internă Fără să-mi asum atitudinea personajelor pictate de David în *Jurămîntul*, iată pe scurt crezul meu artistic, deşi datorită spaţiului limitat nu voi avea posibilitatea să-i disec nuanţele.
Trebuie să spun, fără să mă fălesc prea mult în

legătură cu asta, că am practicat această artă, adesea legendară, cu mai mult sau mai puţin noroc ; am respectat o anumită ordine interioară şi anumite legi care sper că sînt cele tradiţionale; departe de modele trecătoare şi de 'Contemporani – critici, artişti şi propietari de galerie – cred că am reuşit să-mi menţin autonomia spirituală.

Despre Poussin

Omuleţul acela diform, cu nasul turtit (Michelangelo) ne spune că „orice artă nobilă este evlavioasă” ; Poussin al nostru, uneori categorisit drept cam pompos de unii tineri imberbi ai generaţiei mele, foarte ataşaţi impresionismului de pe unma căruia au beneficiat mai mult decît promotorii înşişi, – nu vorbeşte el oare de arta nobilă şi mută ? Un anume parfum clasic se degajă din operele sale. Mă duceam de regulă să le revăd în sălile aproape pustii (ale Luvrului) prin 1895, în plimbările de dumineca cu bunul nostru *animateur,* Gustave Moreau.

Pictura este un martor mut

După toate criticile, după judecăţile mai mult sau mai puţin luminate, parţiale sau pripite, după toate mizeriile şi zădărniciile momentului, rămîne un martor mut deşi elocvent. Mă refer la umila bucată de pînză sau de hîrtie în faţa căreia contemporanii noştri şi cei ce le vor urma vor cînta „Aleluia” sau „Miserere”, fără ca să aibă nici cea mai palidă idee uneori de condiţiile în care creatorul va fi fost constrîns să lucreze.

Despre pictura

Dacă mă întorc spre prima mea copilărie, mă văd înarmat cu o bucată de cretă, schiţînd capete mari pe dalele din bucătărie sau pe 206

parchetul din vechiul apartament al bunicului meu, Alexandre Champdavoine, care dădea spre faţada Muzeului Garoavalet, de pe rue de

Se- vigne din Paris, în arondismentul locuinţei mele.

Capete mai mari decît în realitate. De ce ? De ce ? îl auzeam pe Grock, bătrînul clown, întrebînd cu vocea scăzută. Ce pot eu însumi să răspund la aceasta ?

Poate pur ,şi simplu ca să fac plăcere bunicului, care iubea artele frumoase – dar în afaira cercurilor oficiale.

Îi plăcea Courbet, cu darurile sale magnifice pentru pictură, care şi-a sfîrşit viaţa în localitatea La Chaux de Fond din Elveţia, ruinat şi exilat după ce ar fi doborît columna din Vendome.

Îi plăcea Manet şi discuta ou mine despre *Toreadorul mort* (Am găsit printre nişte hîrtii vechi o invitaţie de la Manet să vină să-i vadă în studio tablourile refuzate de salonul oficial). Bunicul meu a decedat cînd eu aveam în jur de cincisprezece ani. El a fost singurul meu suport sufletesc pînă la Gust ave Moreau. Aveam doar treizeci de ani cînd a murit Moreau. Urmă apoi un deşert ce trebuia traversat, şi pictura : oaza sau mirajul ? Ştiind bine că nu ştiu nimic – învăţînd desigur o sumedenie de lucruri între douăzeci şi treizeci de ani, dar considerînd că, poate, nu ştiu esenţialul, care este *să te despoi,* dacă această milă şi favoare divină ne este acordată după ce am învăţat atît de mult.

Şi totuşi ?

Nu este primejdios să vorbeşti astfel unor tineri lipsiţi de experienţă ?

Nu sînt ei oare capabili să falsifice faptele şi să înceapă de acolo de unde trebuie să isprăveşti şi uneori să conehizi ? Nu sînt eu însumi adesea la fel de nerăbdător şi de grăbit să ajung la o concluzie ?

Vechii noştri maeştri au început, în general, 207 de foarte tineri şi n-au alergat după doi iepuri dintr-odată. Producând opera lor capitală de timpuriu în bresle, ei au posedat de foarte tineri, mijloacele de a se exprima, începînd uneori de copii să rîşnească culori în studioul

maestrului.
Pentru a poseda gustul îmbogăţirii minţii nu este poate necesar să fii titrat sau să ai un grad didactic sau să fii vreun mandarin cu nasturi de sidef.
Mi s-a adus odată un copil care se distra tăind cu foarfecele siluetele animalelor pe care tocmai le văzuse la grădina zoologică. Cînd i-am spus maică-si, care provenea dintr-o bună familie burgheză, că acest copil trebuie dat pe lîngă un sculptor dacă înclinaţia se va dovedi constantă, ea mi-a răspuns : „Mai *întîi trebuie să ştie şi să înveţe tot ceea ce trebuie să se ştie în lumea noastră”.* Asta însemna poate amînarea, pînă foarte tîrziu, a culminării unui dar fericit.
Nu eclectismul monden al cunoaşterii multor lucruri îmbogăţeşte, ci perseverenţa de-a lungul unei brazde prielnice şi efortul iubitor şi tăcut al unei vieţi.
Michelangelii falşi sau Leonarzii în devenire sau Rafaelii care de-abia de au înzestrarea sau anvergura unui învăţăcel de-al lui Chardin – aceştia se consideră absolut capabili ca într-o zi să ne blagoslovească cu o nouă *Judecată de-apoi.* Dacă nu o realizează, mor de vexaţiune. Acesta-i motivul pentru care uneori m-apucă frigurile unei mînii sacre, dacă mă pot exprima astfel, cînd sînt comparat în diversele mele încercări cu unii din vechii mari maeştri pe care îi venerez ... *Sînt atît de departe de dânşii* – într-un anume fel. Dar nu putem noi oare spune, aici mai mult ca oricîncî, spre a ne face, de este posibil, mai bine înţeleşi, în legătură cu acest cult al vechilor maeştri :
„Litera ucide, iar spiritul dă viaţă”.

Din notele lui Rouault (1947) 208

PIET /MONDRIAN (1872-1944)

Opera pur neo-plastică a lui Mondrian este un fel de metafizică a picturii. Trebuie să te apropii de ea cum te apropii de icoanele care caută să exprime un adevăr imuabil: adevărul care, pentru artist, este întrupat în

dualitatea orizontalităţii şi verticalităţii, şi alunecă spre noi pe şine negre. Aceste lucrări severe... reclamă o contemplare mai curînd intelectuală decît vizuală.

MICHEL SEUPHOR

Arta plastica şi arta plastica ipurâ

Singura problemă în artă este să realizezi un echilibru între subiectiv şi obiectiv. Dar este de cea mai mare importanţă ca această problemă să fie rezolvată în domeniul artei plastice – adică prin modalităţi tehnice – şi nu în domeniul gîndirii. Opera de artă trebuie să fie „produsă", „construită". Trebuie să creezi cît mai obiectiv cu putinţă o reprezentare a formelor şi relaţiilor. O asemenea lucrare nu poate fi niciodată goală pentru că opoziţia elementelor ei constructive şi execuţia ei stîrneşte emoţia.

Dacă unii nu au reuşit să ţină cont de caracterul intrinsec al formei şi au uitat că aceasta – netransformată – predomină, alţii au trecut cu vederea faptul că o expresie individuală nu devine o expresie universală prin reprezentarea figurativă care este bazată pe concepţia noastră de simţire, fie ea clasică, romantică, religioasă, sau suprarealistă. Arta a arătat că expresia universală poate fi creată numai printr-o *ecuaţie reală a universului şi individului.*

Treptat arta îşi purifică mijloacele sale plastice si astfel evidenţiază raporturile dintre ele. Astfel, în zilele noastre apar două tendinţe principale : una menţine figuraţia, cealaltă o elimină, în timp ce prima utilizează forme particulare şi mai mult sau mai puţin complicate, cea de
a doua foloseşte forme simple şi neutre, sau, în ultimă instanţă, linia liberă şi culoarea pură.

Este evident că cea de a doua (arta non-figurativă) poate să se elibereze mai uşor şi mai complet de dominaţia subiectivului decît poate să o facă tendinţa figurativă ; mai ales formele şi culorile (arta figurativă) pot fi mai uşor exploatate decît formele neutre. Este, totuşi, necesar să subliniem că denumirile de „figurativ" şi „non-figurativ" sînt doar aproximative

şi relative. Căci fiecare formă, chiar fiecare linie, reprezintă o figură ; nici o formă nu este absolut neutră. Este limpede că totul trebuie să fie relativ, dar, din moment ce avem nevoie de cuvinte spre a ne face conceptele inteligibile, trebuie să rămînem ataşaţi acestor termeni.

Printre diferitele forme, le putem considera neutre pe acelea care nu au nici complexitatea, nici particularităţile posedate de formele naturale sau de formele abstracte în genere. Le putem denumi neutre pe acelea care nu evocă simţăminte sau idei individuale. Formele geometrice, fiind o abstractizare atît de profundă a formei, pot fi considerate neutre, şi datorită tensiunii şi purităţii contururilor lor ele pot fi chiar preferate altor forme neutre.

Dacă, din punctul de vedere al concepţiei, arta non-figurativă a fost creată de interacţiunea reciprocă a dualităţii umane, această artă s-a *realizat* prin interacţiunea reciprocă a *elementelor constructive şi a relaţiilor lor intrinsece.* Acest proces constă din purificarea reciprocă ; elementele constructive purificate instituie raporturi pure, iar acestea la rîndul lor reclamă elemente constructive pure. Arta figurativă de astăzi este urmarea artei figurative a trecutului, iar arta non-figurativă este urmarea artei figurative de azi. Astfel unitatea artei este menţinută.

Din Arta plastică şi arta plastică pură, de
Mondrian (1937) 210

GHEORGHE PETRAŞCU (1872-1949)

„Pentru acest nabab al paletei, culoarea a fost un grai, iar forma, alăută.“

K. H. ZAMBACCIAN

„Petraşcu are omogenitatea subtilă şi puternică a materiei, suculenţa tuşei cu care surprinde dintr.o dată tonul, forma şi anvelopa

HENRI FOCCILLON

Petraşcu are prea multă dorinţă de a adinei, de a pipăi, de a poseda, pentru a face impresionism. El vrea să-şi

impună sie însuşi evidenţa obiectelor sale pictate, nu e niciodată obosit de a stărui asupra energiei cu care prezintă motivele. Iar în această stăruinţă este o curăţire de meşteşugar priceput, o conştiinţă morală, un simţ al datoriei, care constituiesc farmecul său cu totul particular.

LIONELLO VENTURI

Crezul artistic

Caut linii armonioase şi culori potrivite cu simţământul meu. Lucrez în culori mai mult închise pentru că aşa au lucrat toţi pictorii mari. Din punct de vedere al valorilor, pornind de ia punctul alb ajung la culorile cele mai închise. Rembrandt, Leonardo da Vinci, au fost şi ei întuneooşi pentru că au căutat valori. Punctul luminos duce misterul picturii, căci mister ră- mîne toată creaţia artistului. Dacă am luat ceva de la aceşti mari pictori ? Iată ceva care nu pot şti, nici ce fel este pictura mea. Aceasta este sarcina dvs, să stabiliţi mai tîrziu. Tragismul meu, liniştea care uneşte totul ? Mi se pare că ţin mai mult de literatură decît de esenţa însăşi a artei. Eu nu fac niciodată teorii. Influenţele mele nu le cunosc. Eu pictez după cum v-am spus. Că Rembrandt mă zguduie şi că Velâzquez mă turbură este adevărat. Dar dacă am ceva de la ei n-o pot şti. Dintre moderni îmi plac foarte mulţi între cari şi Bonnard.

Fragment dintr-un interviu cu Petru Comarnescu. *Rampa*, *21 februarie 1972*

Păstrează-ţi entuziasmul la sfîrşit

Din grămăjoarele acelea de culori, stoarse din tub în formă de melci, frumoase şi pure, strălucitoare şi mate totodată, ca o mătase de bună calitate, în sfiîrşit după cum s-a mai spus, „ca nişte emailuri”, Petraşcu, cu ochiul aţintit la motiv, cîntărea cu luare aminte cam ce nuanţe cuprindea pata sau planul pictural ce îl urmărea febril şi dorea să-l picteze. Apoi, „fura” cu pensula – şi mai des cu vîrful cuţitului în formă

de pară – cîte o fărîmă de ici, de colo, din aceste culori, le amesteca pe paletă şi tot cu vîrful cuţitului, această nouă materie policromă, ce-i aparţinea întru totul, o aşeza pe pînză, acolo unde credea el că trebuie. Aşa îşi „clădea" pictura. „Trebuie să fii vînător" spuneau ochii miopi, dar pricepuţi şi îndemînateci, aprigi, atenţi, uimiţi şi încîntaţi de frumuseţile pe care le descopereau. Cu repeziciune, şi totuşi cu multă băgare de seamă, treceau iscoditori şi severi de la punctul geometric cel mai luminos bătînd puţin în albastru, dar şi în auriu sau trandafiriu cum sînt culorile dimineţii, la forma generală a obiectului ; la ampla umbră densă a volumului sau la o „trecătoare" fantastică ca „strunga dracului" între două mere roşii... Şi încet, încet, în-tr-o dimineaţă sau două, cu răbdare dar şi cu patos, pictura lua fiinţă, se echilibra ; formele se clădeau în spaţiu. (Devenind vîrstnic şi cu experienţă, Petraşcu ajunsese „să ştie" să-şi conducă major lucrarea, astfel îneît să insiste mai multe zile în şir, prin şedinţe de 3—4 ceasuri – metodă ce nu i se potrivea de loc temperamental în tinereţe, declarînd, atunci, că „revenind" asupra motivului, pictura ar ieşi „falsă", cum „fac atî-

ţia alţii". Păstrează-ţi entuziasmul la sfîrşit !" – îmi spunea mie, atunci cînd începusem ucenicia în ale plasticii). Muchiile mesei – dacă era o natură statică – „veneau încoace sau fugeau încolo" către interiorul tabloului ; obiectele apăreau definitivîndu-se.

Din : *Atelierul* de
Mariana Petraşcu Arta
XV nr. 8, 1968

JACQUES VILLON (1875-1963)

Jacques Villon a fost şi rămîne un pictor cubist. Dacă opera sa actuală diferă în multe privinţe de ceea ce numim în mod obişnuit cubism, ea demonstrează că orice tradiţie

artistică, spre a fi cu adevărat tradiţională, nu trebuie să fie static imitativă ci progresiv inventivă.

GEORGE H. HAMILTON

Reflecţii asupra picturii

Pictura... de ce pictez ? Cum pictez ? Pictez anume pentru că vreau să descopăr în ce constă pictura. Cînd eram tînăr credeam, asemenea omului de pe stradă, că pictura este un soi de reacţie care reconstituie spectacolul dinaintea ochilor noştri, conservînd amintirea noastră despre el, sau că ne permite să reconstituim sau să imaginăm o scenă care ilustrează o idee. Acum ceea ce cred e că pictura ţine mai curînd de domeniul filozofiei. Pictăm pentru a ne descoperi, pentru a ne explica natura noastră cea mal profundă. Evident subiectul a fost totdeauna văzut ca un simplu pretext de către privitorul luminat, dar cu toate acestea, chiar şi cel mai luminat privitor este atras în pofida voinţei sale spre subiect. Tematica prezintă importanţă mai degrabă din punct de vedere literal, dacă ne putem exprima astfel, decît din punctul

literar de vedere. Este importantă pentru că permite o abordare indirectă a unei lumi minunate şi necunoscute. Pentru că pictorul îşi face alegerea din ceea ce îl mişcă mai mult şi îi stârneşte mai mult reacţiile sale cele mai adinei – exact ca în aberaţiile sexuale, cele mai neprevăzute asociaţii excită declanşarea unei reacţii.

Dar această lume minunată căreia noi îi dăm viaţă, prin intermediul înţelegerii noastre emotive şi pe care o pătrundem cu ajutorul intuiţiei noastre, vom ajunge oare să o cunoaştem vreodată ? Poate vom fi în stare să ridicăm vagile indicii ale intuiţiei noastre din sfera lor restrânsă în planul precis şi limpede al inteligenţei. Dar asemenea izbînzi sînt limitate de capacităţile noastre, iar noi nu ne putem ridica deasupra noastră – în aceasta rezidă drama.

Noi sîntem asemenea omului clin faţa oglinzii care se ridică spre a-şi domina propria reflectare, dar imaginea sa se ridică odată cu sine, şi el niciodată nu se va înălţa deasupra ei domi- nîndu-se. El nu poate recunoaşte aceasta. Bate din picioare, răcneşte, îşi schimonoseşte înfăţişarea în speranţa că va declanşa o imagine care să corespundă pretenţiilor sale, dar totul este zadarnic. Epuizat, el se prăbuşeşte ; se aruncă asupra artei care l-a amăgit. Chiar şi cei mai buni sînt victimele unei prea mari ambiţii. Prea mari ? De ce ? Pentru că îi sînitem prizonieri. Valoarea noilor resurse trebuie judecată după conţinutul ascuns. Cantitatea necunoscută care ne face să tremurăm în faţa unei opere mari nu se cîntăreşte cu balanţa pămîntenilor. Este infimă, şi uriaşă, şi rară.

Cî/te faruri luminează un secol ?

Omul, ni se spune, este un înger prăbuşit, care are ţinere de minte, dair memoria sa poate să-i servească sau poate să-l înşele. Trebuie să ac- ceptăm amintirile pe care le avem şi să nu ne bizuim prea mult pe mijloacele artificiale care duhnesc a moarte.

Şi la capătul tuturor acestor lucruri ? Nu ştiu – dar întrucît trebuie să muncim, să muncim dară. Să desţelenim ogorul ca să descoperim comoara, şi dacă nu dăm de nici o comoară, să nu ne facem griji ; glia o să ne blagoslovească cu o recoltă bogată de cartofi.
Şi apoi trecem torţa mai departe.

Din *Reflecţii asupra picturii*, de
Jacques Villon (1950)

FRANCI SC ŞIRATO (1877-1953)

Şirato căuta esenţa şi nu învelişul aparenţelor trucate, artistul păstra o măsură, un echilibru de mijloace, temperamentul său se menţinea într-un climat de spiritualitate. El îşi stăpînea simţurile, de aceea nu apare ca un impulsiv, senzaţiile sale nu se revarsă de-avalma, ele trec filtrate prin prisma lucidă a inteligenţei sale. În arta sa... forma şi culoarea se îmbină într-o baie de lumină, lumină pe care artistul o captează fără ca acesta să topească forma...
Faţă de Luchian ce irumpe generos şi genial, arta lui Şirato apare ca un surîs care rezumă o gîndire şi un sentiment subtil.

K. H. ZAMBACCIAN

Probleme ale impresionismului românesc

Naturalismul coloristic al operei lui Grigorescu şi Andreescu, mai ales,, liberase pictura românească – multă, puţină, cită exista – de convenţionalismul picturii făcută în atelier. învăţămintele extrase din opera lor au călăuzit îndrumările artiştilor plecaţi în străinătate. Dacă curentul acesta şi cel următor, al realismului, e reprezentat prin cîteva personalităţi răzleţe, în schimb impresionismul – cu toată amploarea numărului de pictori – e lipsit de strălucire. Exceptînd pe d-nii *Dărăscu*, *Steriadi, Miitzner, Bunescu,* pe opera cărora ne vom plasa intenţiile acestui articol, restul celor 101 artişti strălucesc într-o pictură de termen mediocru, prin lipsa lor de temperament şi ignoranţa cunoştinţelor tehnice [...]

În lucrările cele mai reuşite ale impresionişti lor noştri făcute în ţară, culoarea şi lumina îşi pierd vibraţia lor, iar înfăţişările din natură prind o coloraţei mată, parcă văzută printr-un văl, şi se exprimă printr-o materialitate aproape diafană, de pildă : lucrările orchestrate pe o armonioasă gamă ale d-lui *Steriadi* expuse în 1921, şi ale d-lui *Bunescu* expuse în 1919. Paleta d-lui *Dărăscu,* cînd ne înfăţişează vederi din ţară, din luminoasă cum e în lucrările făcute în străinătate, devine pe dată potolită. Or, impresionistul rămas închis în limitele concepţiei lui şi fără să fie o potenţă color is tică, se află în ipostaza legumei din cutia de conserve faţă de leguma rămasă pe tulpină.

Această constatare implică o explicare. Să o încercăm : ţara noastră nu oferă condiţiile naturale de lumină şi atmosferă propice acestui gen de artă. Atmosfera licăritoare cu sclipiri solare a ţinuturilor franceze, *Vile* de France, noi nu o avem. Situaţia geografică determină aceste condiţiuni de atmosferă şi lumină în sens optic, propice speculaţiunilor coloristicc.

Căci lumina şi atmosfera cu jocul lor capricios în jurul făpturilor şi obiectelor din natură, constituie singurul motiv al artei impresioniste. Este semnificativ că afară de Franţa numai înălţimile munţilor Alpi, *Segantini*, graţie atmosferei reci, de o transparenţă de cristal, a izbutit a fixa reflexul luminii solare aşternute peste imaginile unei transfigurate realităţi.

În România, culoarea obiectelor nu este alterată de o atmosferă deasă ca un văl, ce pune surdină culorilor naturii, ca în ţările nordice, de aceea este explicabil de ce impresionismul propriu-zis nu a găsit mai mulţi aderenţi, negăsind teren favorabil.

Obiectele din natură, din ţara noastră, se pro-iectează cu o neteziciune de volum, formă şi culoare plină de expresivitate. Impresionismul însă le dizolvă pe acestea conform teoriei culo-

rilor complementare. Din această cauză reprezentările din tablou devin impersonale, ni se înstrăinează prin aspectul lor incomplet.

Însă, tocmai de acest aspect al realităţii, pe

care îl avem integrat cu plenitudinea înfăţişării lui caracteristice şi individuale în sensibilitatea noastră, noi nu ne putem lipsi. Impresionismul ne dă numai o faţetă colorată a aspectului sub care ne apar făpturile lumii. Despersonalizării preconizate de concepţia impresionistă, i se opune *individul* din noi. Artistul simte că individualitatea, înlăuntrul sau în afara eului său, e o realitate fără de care arta lui e zadarnică. Fie acest sentiment, fie condiţiunile naturale, cum sînt cele invocate mai sus, fie tradiţiile artistice locale, fapt este că, afară din Franţa, acest curent nu a dat naştere la opere définitive, care să egalizeze în importanţă artistică lucrările iniţiatorilor.

Azi impresionismul e pretutindeni părăsit. Rămîn de pe urma lui, ca moştenire, învăţăminte tehnice, de o valoare nepreţuită.

Cézanne şi absolutul formal

în opoziţie cu clasicismul ce afecţionează echilibrul armonic al maselor egale, Cézanne e animat de un sentiment oscilator, care echilibrează masele inegale ce taie diagonal spaţiul. Dacă metoda analitică a impresionismului era bazată pe sensibilitatea ochiului, Cézanne o bazează pe a lui pe ochi şi intelect, ambele supuse voinţei. Analiza impresionistă meticuloasă şi unilateral aplicată numai elementelor colorate din natură, Cézanne o înlocuieşte prin una ce cuprinde totalitatea înfăţişării fenomenelor naturii. „*Lire la nature c'est la voir sous le voile de l'interprétation par taches colorées*, *se succédant selon une loi d'harmonie*”. Rezultă de aci logic cerinţa unei submisiuni din partea artistului înfăţişărilor obiectelor din natură, stabilirea proporţiilor urmărind prin exaltarea senzaţiilor colorate elevarea formei spre o con- cepţie decorativă. Toate aceste mijloace exploataté în şedinţe meditative – explică E. Bernard – îl vor conduce la învingerea opacităţii materiale a modelului.

Odată învinsă opacitatea modelului, încetează şi absolutismul individualităţii obiectului afirmat

prin descrierea „semnelor particulare şi caracteristice”, iar tendinţa de diferenţiere a artei realiste a fost curmată.
Nu particularitatea sau caracteristicul accidental al obiectului şi deci nici calitatea lui unică sau senzaţională îl interesează pe artist acum, ci eternul, tipicul, comunul speciei. Din arsenalul naturii se ridică la suprafaţă de către artist toate elementele universale, comune, imanente, ca să le unifice prin reducerea la esenţa lor formală.
Realizarea integrală implică o specială atenţie pentru forma a cărei esenţă Cézanne o formulează „sphère, cône et cylindre”. Se repartizează prin această formulă un rol special dat culorii care, prin gradaţiunea nuanţelor, este chemată să contribuie la formarea elementului cubic. Această formulă Cézanne nu a înţeles-o şi nici nu a aplioat-o ca pe o formulă geometrică, după cum au înţeles să o aplice cubiştii, dimpotrivă, ea trebuind să servească ca indicator, atrăgînd atenţiunea artistului asupra faptului că nu se poate ignora existenţa cubică a obiectelor din natură. Cubiştii abstractizînd această formulă de atelier au sfîrşit prin a transforma fenomenele naturii, în opera lor, într-o problemă de stereometrie (Picasso, Fernand Léger, Braque etc.). Astfel că era natural ca arta lor să piardă orice putere comunicativă din moment ce fenomenele naturii cunoscute de noi nu le mai puteai regăsi în jocul de forme geometrice „inventat” de către cubişti, învăţămintele lui Cézanne, dintre toţi artiştii, Matisse este acela care le-a pătruns şi realizat cu deosebire. Diin opera urmaşilor lui Cézanne rezultă totuşi o tensiune între creaţia artistică şi natură, căci extractul formal se rezumă, prea de multe ori, la o siluetare numai a obiectului

înfăţişat (Matisse) contrariu principiului care însumă şi integritatea suprafeţei, duce la ruperea ei (Othon Friesz) anihilînd astfel unitatea ei organică : sau eristalizînd-o, răpeşte prin

această abstractizare extremă suflul vieţii. Şi aceasta din cauză că unitatea obţinută prin sinteza elementelor comune din natură, nu e rezultatul intimităţii artistului cu realitatea concretă, ci numai inspirată de ea ,şi modificată în atelier în urmă. De acest risc şi-a dat seama şi Cézanne, dar îl previne, şi aceasta este importanţa deosebită a operei lui, zămislind opera de artă prin studiul persistent în faţa naturii. Cu cî-t viziunea lui artistică plutea în haos din cauza tensiunii dintre voinţa sa şi natură, cu atît se îndărătniceşte în realizarea idealului său himeric.

Numai fiindcă apercepţia formală este o funcţiune a organismului senzorial, imaginea naturii, în opera de artă, are vitalitate : o cunoaştere raţională a unui obiect nu implică şi o viziune plastică.

în strădania de a constitui un tablou pe *de-antregul realizat,* în care toate elementele constitutive să se unifice într-o aderenţă completă, Cézanne duce o continuă luptă care a cunoscut numai rare izbînzi. Şi dacă realizările lui nu sînt definitive, importanţa operei sale nu scade prin aceasta căci, de la clasici încoace, el a fost singurul care a încercat şi năzuit acest lucru : de a crea din tablou o individualitate independent de natură, totuşi nu în afară de ea.

KASIMIR MALEVIiCI (1878-1935)

Şi-a denumit noua sa artă „Suprematism – suprematia sensibilităţii sau a percepţiei pure". A aşezat pătrate negre pe un fond alb, a făcut un pas mai departe şi a pus cercuri negre pe alb. A atins o culme a curăţeniei şi a purităţii pictînd un pătrat alb pe un fond alb, denumindu-şi adecvat compoziţia Alb pe Alb.

Suiprermatismul

Pătratul negru pe un cîmp alb a fost prima formă de expresie a percepţiei non-obiective : pătratul == percepţia, cîmpul alb = „nimicul" din afara

acestei percepţii.
Totuşi oamenii au văzut în această reprezentare non-obiectivă sfîrşitul artei, nerecunoscînd realitatea, şi anume, dezvoltarea perceperii formei.
Pătratul supreinatiştilor şi formele care au fost create din acest pătrat trebuie comparate cu liniile primitive făcute de primul om, care în combinaţiile lor nu au reprezentat un ornament, ci mai degrabă perceperea ritmului.
Nu o lume nouă a percepţiilor prinde viaţă odată cu suprematismul, ci mai curînd o delimitare directă şi total nouă a domeniului percepţiei.
Pătratul schimbă şi creează noi forme ale căror elemente, potrivit proporţiei de percepţii cauzative, sînt categorisite într-un fel sau într-al- tul.
Cînd ne uităm la un pilastru antic a cărui construcţie, în termenii motivărilor arhitecturale, nu mai are nici un sens pentru noi, recunoaştem în el forma unei percepţii pure ! Nu mai vedem în pilastru un scop arhitectural, ci mai 'curînd, o operă de artă ca atare.

Din *Lumea non-obiectivă,* de Malevici (1927)

PAUL KLEE (1879—1940)

Klee şi-a dat seama, poate mai clar decît oricare artist de la Goethe încoace, că orice efort este zadarnic dacă este silit: că procesul formativ esenţial are loc sub nivelul conştiinţei. În această privinţă el este de acord cu suprarealiştii, dar el nu ar accepta niciodată opinia lor potrivit căreia o operă de artă ar putea fi proiectată automat din inconştient: procesul de gestaţie este complex, implicînd observaţia, meditaţia, şi în sfîrşit o stăpînire tehnică a elementelor picturale.

HERBERT READ

Artistul trebuie să «purceadă de la tip la prototip

Şi nu-i aşa că dacă recurgem la gestul relativ inofensiv de a ne arunca privirile într-un microscop, vom vedea imagini pe care cu toţii le-am numi fantastice şi exagerate dacă le-am înitîlni din

întîmplare într-un tablou, fără să ne dăm seama că este o glumă ? Dl X, dînd peste reproducerea unei microfotografii într-o revistă ieftină, ar exclama indignat : I-ar putea trece cuiva prin minte că acestea sînt forme naturale ? Ei, dar omul nu ştie nici măcar să deseneze !
Şi-apoi trebuie artistul să se ocupe de microscopie ? de istorie ? de paleontologie ? Numai în scopuri comparatiste, numai pentru a dobîndi o perspectivă mai largă, nu în scopul de a fi gata să-şi demonstreze fidelitatea sia faţă de natură ! Principalul lucru este libertatea, o libertate care nu reface în mod necesar cursul evoluţiei, nici nu proiectează formele pe care natura le va etala într-o zi, sau pe care noi s-ar putea să le descoperim într-o zi pe alte planete ; mai degrabă o libertate care insistă asupra dreptului ei de a fi tot atît de inventivă cît este natura în grandoarea ei. Artistul trebuie să purceadă de la tip la prototip !
Artistul care ajunge curînd la un punct mort pe rută este un individ cu pretenţii, dar cu nimic altceva. Artiştii din zilele noastre cu vocaţii reale sînt aceia oare călătoresc pînă în imediata vecinătate a grotei tainice în care se află ascunsă legea primordială ; unde organul central a tot ce este mişcare temporală şi spaţială – fie că îd denumim creierul sau inima creaţiei – determină toate evenimentele. Care artist nu şi-ar dori să sălăşluiască acolo – în sinul naturii, la sursa primă a creaţiei, unde esite păstrată cheia tuturor lucrurilor ? Dar nu tuturor le e dait s-o ajungă. Fiecare trebuie să se îndrepte încotro îl călăuzeşte instinctul. Astfel, impresioniştii, care astăzi se află la polul opus nouă, au avut perfectă dreptate la vremea lor să se oprească doar la suprafaţa fenomenelor cotidiene. Dar propriul nostru instinct ne goneşte în adîncuri către sursa primară. Orice iese la suprafaţă în urma acestei activităţi, numiţi-l cum veţi crede de cuviinţă, vis, idee, fantezie, trebuie luat pe deplin în serios dacă se combină cu elemente picturale proprii şi capătă formă. Atunci curiozităţile devin realităţi, realităţi ale artei, care adaugă ceva în-

plus vieţii, decît în mod obişnuit se pare că posedă. Căci atunci nu mai avem lucruri văzute şi reproduse cu o risipă mai mare sau mai mică de temperament, ci avem experienţe vizionare devenite vizibile.

„Cu elemente picturale proprii" am zis. Căci aceasta ne spune că rezultatul este un tablou sau altceva, şi ce fel de tablou urmează să fie. Epoca noastră a trecut prin multe confuzii şi vicisitudini, sau aşa ni se pare nouă, căci s-ar putea să ne aflăm atît de aproape de ea încît judecata noastră să fie eronată. Dar o tendinţă generală pare să cîştige treptat teren printre artişti, chiar şi printre cei mai tineri din ei : cultivarea pură a acestor elemente picturale şi aplicarea lor pură. Mitul despre infantilismul desenului meu trebuie să fi pornit cu acele structuri lineare în care am încercat să combin ideea unui obiect – un om să zicem – cu reprezentarea pură a elementelor lineare. Dacă aş dori să redau un om chiar aşa cum este, aş avea nevoie de un asemenea complex uluitor de linii încît reprezentarea pură a elementelor ar fi imposibilă ; în schimb, ele ar fi împăienjenite într-o asemenea măsură, încît nu ar mai fi identificabile. În afară de aceasta, eu

> nu doresc cîtuşi de puţin să reprezint un om aşa cum este, ci numai cum ar putea fi. Numai prin astfel de procedee pot reuşi să combin filozofia cu practica pură a artei mele. Aceste principii sînt valabile, rămîn valabile pentru întreaga procedură. înceţoşarea trebuie pretutindeni evitată, şi atunci cînd utilizăm culorile. Acest efort de a evita înceţoşarea se află îndărătul a ceea ce oamenii ridiculizează ca fiind „falsa" coloraţie din arta modernă. După cum tocmai am sugerat în observaţia mea asupra „infantilismului", eu mă ocup de asemenea separat de diferitele elemente ale picturii. Adică, eu sînt de asemenea desenator. Am experimentat desenul pur ; am experimentat pictura în clarobscur pur ; şi am

încercat tot soiul de experimente asupra culorii, aşa cum acestea s-au născut din meditaţiile mele privind discul culorilor. Astfel am elaborat diferitele tipuri de pictură în clarobscur color, pictură în culori complementare, pictură parţial colorată şi pictură total colorată. Şi în fiecare caz am combinat aceste experimente cu dimensiunile cele mai subconştiente ale picturii.

Apoi am încercat toate sintezele posibile ale celor două tipuri, combinînd şi recombinînd, dar întotdeauna căutând să mă agăţ de elementele pure cît mai mult posibil. Uneori visez la o lucrare de întindere vastă care ar îmbrăţişa întregul domeniu al elementelor, obiectivelor, conţinuturilor şi stilurilor. Neîndoios că aceasta va rămîne un vis, dar este bine din cînd în cînd să ne imaginăm această posibilitate care în prezent rămîne vagă.

Creaţia nu se poate realiza cu o grabă ne justificată. Un lucru trebuie să crească, trebuie să se maturizeze, şi dacă va sosi vreodată vremea pentru acea vastă, atotcuprinzătoare operă, cu atît mai bine. Noi trebuie să continuăm să căutăm. Am găsit părţi din ea, dar nu încă întregul. Nici nu avem încă puterea pentru ea 223 deocamdată, întrucît nu există un public care

să ne sprijine. Dar noi căutăm un public ; am făcut un început la Bauhaus. Am început cu o comunitate căreia îi dăm tot ce avem de dat. Mai mult decît atîta nu putem face.

Dintr-o cuvîntare a lui Paul Klee (1924)

HANS HOFMANN (1880-)

Exceptînd interesul său constant pentru posibilităţile creatoare ale culorii, opera lui Hofmann prezintă o mare varietate. Hofmann refuză să se limiteze la un singur stil uşor de recunoscut, ci îmbrăţişează larg şi simultan mai multe direcţii de gîndire care uneori sînt paralele, cîteodată se intersectează şi alteori sînt dominate de un

singur concept. Datorită vitalităţii şi exuberanţei sale, capacitatea sa creatoare este nelimitată şi veşnic receptii'ă faţă de noii stimuli.

KIM LEVIN

Condamn dogmatismul şi «categorisirea

Orice încercare figurativă în artele vizuale trebuie înfierată cu fermitate cînd este făcută fără a se acorda atenţie principiului estetic fundamental al Abstractizării, pentru că o asemenea neglijenţă criminală duce întotdeauna cu necesitate la un formalism academic, imitativ şi neinspirat. Creaţia artistică are de a face cu legile fizice ale naturii, cu legile estetice ale suprafeţei tabloului, şi cu legile mediului de expresie operant – toate fără excepţie divergente, dar cîtuşi de puţin incompatibile sau inadaptabile unele în raport cu celelalte atunci cînd sînt mînuite de o minte creatoare. în acest mod, un detaliu anatomic din natură este transformat într-un mijloc pictural – un punct, o linie, un plan, o culoare etc. – care prin acesta devine funcţional, în concordanţă cu legile suprafeţei picturale, pentru semnificaţia unei compoziţii profund . şi adînc re-

simţite. Aceasta este cleci ceea ce opune creaţia imitaţiei diletante.

Figuraţia creatoare în artele vizuale, în sensul tematic, nu este în nici un caz condamnabilă, atunci cînd se realizează prin substanţa este-tfco-calitativă, a fiecărei opere (care este) concepută, în vederea unor atari finalităţi.

Ca artist condamn dogmatismul şi categorisirea datorită duhorii de stîrv care însoţeşte un atare stil.

Dintr-o declaraţie a lui
Hans Hofmann (1961)

FRANZ MARC (1800-1916)

Este mai uman decît mine; afectele sale sînt mai calde, mai pronunţate. Reacţionează faţă de animale

în termeni umani, ridicîndu-le la propriul său nivel. Spre deosebire de mine, el nu are nevoie să se dizolve în univers pentru ca să simtă că se află pe acelaşi plan cu animalele, plantele şi pietrele. La Marc contactul cu glia e anterior identificării cu cosmosul... Există un element faustic, neizbăvit într-însul. Interogaţia nu-l părăsea niciodată. Este adevărat ? Cuvintele „falsă doctrină" îi şedeau veşnic pe buze.

PAUL KLEB

Arta este metafizica

1912

Arta este metafizică... ea se eliberează de scopul şi dorinţele omului. Noi nu mai pictăm pădurea sau calul aşa cum ne convine sau cum ni se arată, ci aşa cum sînt în realitate, aşa cum pădurea ori calul se simt ei înşişi – fiinţa lor absolută – care trăieşte înapoia aparenţelor pe care le vedem noi. Vom reuşi numai în măsura în care vom izbuti să înfrîngem „logica" tradiţională milenară prin creativitatea artistică. Există forme de artă care sînt abstracte, care niciodată nu pot fi demonstrate de cunoaşterea 225 umană. Aceste forme au existat dintotdeauna,

dar sînt mereu mascate de dorinţa şi de cunoaşterea umană. Credinţa în arta în sine a lipsit, dar o vom construi : fiinţează de „cealaltă parte".

Note

Martie, 1912

Există oare o idee mai misterioasă pentru un artist decît conceperea modului în care natura se va fi oglindind în ochiul animalului ? Cum vede un cal lumea, sau un vultur, sau o căprioară, sau un cîine ? Cît de săracă şi cît de searbădă este convenţia noastră de a aşeza animalele într-un peisaj oare aparţine ochilor noştri, în loc să pătrundem în sufletul animalului spre a-i imagina percepţia !

Din *Note şi aforisme* de

Franz Marc

NICOLAE TONITZA (1880-1940)

Arta lui Tonitza este îmbietoare prin temele ei pline de umanitate şi candoare, printr-o căldură armonică şi printr-o lumină ce mîngîie întreaga suprafaţă a pînzelor sale... E o artă care nu potoleşte nici nu răscoleşte. E o artă care farmecă, precum un primitiv italian ne încîntă prin ingeniozitatea şi limpezimea coloritului.

Prin arta lui, Tonitza străbate o largă umanitate şi mai ales un cald interes pentru suferinţele celor asupriţi. Melancolia şi resemnarea ce se desprind din figurile zugrăvite de el rămîn ca o dojană, ca un protest împotriva orînduirii unei lumi în care oameni ca el nu au găsit tihnă.

K. H. ZAMBACCIAN

Aforisme

Între a „modifica" un ideal şi a renunţa la el, nu e mare depărtare. Mai întîi, idealul artistului e să fie sincer cu el însuşi. Fără această neclintită sinceritate, arta cade în manufactură. 226

Opera de antă, fiind un document plastic, reflectă şi gradul de civilizaţie al epocii în care el a fost conceput.

În artă, ideal şi materie fac una. Nu se pot separa.

Pentru fiecare vibraţie sufletească nouă, va trebui adusă o nouă schimbare a materiei. Vibraţiile sufleteşti fiind infinite, infinite vor fi şi aceste modificări. De aici lupta, descurajantă pînă la nebunie, între sculptor şi blocul de granit, între pictor şi cele trei culori fundamentale, între poet şi vocabularul ţării sale, adeseori uzat, pînă la platitudine. Cei slabi nu zîmbesc în această luptă. Materia îi subjugă, şi ea triumfă asupra lor. Astfel se naşte „artizanul", care este contrarul artistului. De dragul de a părea un (stăpîn) dibaci al materiei, artizanul renunţă, anticipat, la lupta furioasă de care vă vorbeam. Fiindcă lupta aceasta cere timp îndelungat şi rareori se termină înainte de sfîrşitul vieţii. Iată de ce, sub aparenţele abilităţii, artizanului îi lipseşte personalitatea creatoare...

Artizanul stăpîneşte materia, materialmente. Artistul, spiritualmente.

„Morala publica" şi nudul

În artă, ca şi în natură, tot ceea ce întruchipează o armonie, în faţa căreia şi simţurile şi cugetarea noastră rămîne într-o clipă senină de odihnă estetică, nu poate fi imoral.
Este deci nudul – nudul viu, zugrăvit sau cioplit în marmoră – un element imoral ? Desigur nu – cum nici adevărul gol nu poate fi imoral...
Ne vin în minte acele splendide gimnazii din Grecia lui Fidias şi a lui Praxitel, unde – sub baia diamiantată a luminii – se înfăţişau în mişcări de o senină şi curată plasticitate zveltele trupuri dezvelite ale feciorilor şi fecioarelor vechii Elade.
Deprins de mic copil cu albul viului gol, grecul – devenit matur – nu-şi mai acoperea ochii, cuprins de o falsă revoltă la vederea şoldurilor marmoree ale aproapelui său şi nu găsea de loc franca nuditate dăunătoare bunei lui morale, aşa cum mici burghezul de azi, cu decadenţa lui scrobită, nu mai găseşte vătămător pentru morala publică – ca orientalii – obrazul descoperit al femeii.
Noi suferim însă de adînci cangrene sufleteşti, moşteniri fatale şi rîncede ale stăpînirii bizantine. Ipocrizia este una din aceste triste moşteniri...
Iată pentru ce, în ţara unde avem – anual – cea mai întinsă producţie de artă, vedem aşa de rar apărînd nudurile prin expoziţiile care se succed cu repeziciunea rulourilor cinematografice.

Tehnica este un imijloc, nicidecum un scop

Eclectismul este, îndeobşte, tărîmul de refugiu al tuturor celor lipsiţi de temperament şi imaginaţie proprie.
Uneori, foarte rareori, eclecticii sînt artişti desăvîrşiţi, care, deşi capabili să exteriorizeze emoţia lor estetică cu mijloace personale, recurg totuşi la eclectism, mînaţi mai mult de un impuls intelectual decît de unul afectiv.
Dacă cei dintîi câştigă prin eclectism (fiindcă, în definitiv, n-au nimic de pierdut), cei de pe urmă îşi ratează cariera omorîndu-şi personalitatea în confecţionarea de opere foarte onorabile, ticluite

după anumite „principii” şi anumite „reţete”, unanim recunoscute drept invulnerabile.
În genere, eclecticul nu este un emotiv —■ şi zadarnic vom căuta la baza operei lui o vibraţie sufletească.
Iar cînd se întîmplă să fie un intelectual, elementele intelectuale introduse în opera lui, fiindcă nu sînt încălzite şi purificate de undele emotive, apar goale, rigide, stridente, fără sens. Eclecticul este însă oricînd, un om de voinţă. Ca atare, toate sforţările lui se îndreaptă către un singur ideal : acela al realizărilor tehnice, pe care nu-l poate atinge, totuşi, niciodată. Căci „tehnica” – adică procedeul material – este, în artă, un mijloc, dar nicidecum un scop. Ceea ce stabileşte valoarea unei opere de artă este complexul personalităţii artistului şi emoţia estetică a acestuia, exteriorizate.
Adică stilul.
Tehnica, în sine, nu-l dispensează decît atîta cît serveşte de instrument acestui stil.
Iată pentru ce eclecticii, harnici contopitori de procedee diferite, smulse din pîntecele atîtor stiluri diferite, nu parvin niciodată să aibă un stil propriu.
Arta lor nefiind, prin urmare, revelaţia emotivă a unei personalităţi, nu poate avea pentru noi valoarea şi importanţa ce i se atribuie, îndeobşte, de către acei ce văd în manifestările artistice numai etalarea unei dexterităţi profesionale.

Colorist nu -înseamnă polioromist

Culoarea e în funcţie de ceea ce vrei să exprimi.
Ea trebuie să oglindească, limpede, sentimentul de bază pe care se clădeşte întreg tabolul. Purpuriul aprins, de la brîul flăcăului care joacă vesel în horă, va geme surd cînd vom reprezenta acelaşi flăcău pe năsălia morţii. Colorist nu înseamnă policromist.
Din cele trei culori fundamentale : roşul, galbenul şi albastrul, se poate iscodi o gamă infinită de nuanţe.
Izvoarele coloristice stau, de la naştere, în pictor.
Natura prilejuieşte, numai, revărsarea lor.
Sînt „maeştri” gravi, care ceartă nătîng pe unii

pictori tineri : „Nu ştiţi să desenaţi ? !” A şti să desenezi – e meserie.
A şti să exprimi, prin linie, o undă emotivă
— e artă.

Toate talentele geniale s-au străduit sa afle secretele de .profesiune -ale înaintaşilor lor

Cînd ne închinăm în faţa operei lui Rembrandt, trebuie să pronunţăm cu respect numele fraţilor Van Eyck şi al generaţiilor de pictori care au precedat pe Rembrandt şi care s-au străduit să îmbunătăţească meşteşugul culorilor, lăsînd marelui olandez numai sarcina de a contempla liniştit natura şi de a aşterne pe pînză – fără truda migăloaselor cercetări tehnice —- tot ce sufletul lui adînc simţea în atingere cu tainica frumuseţe a naturii.
Toate talentele geniale s-au străduit să afle secretele de profesiune ale înaintaşilor lor. Biografiile lui Velázquez, Rubens, Dürer, Delacroix, Puvis de Chavannes, Carpeaux şi alţii – ne-o dovedesc.
Unde au mers aceste mari spirite ca să afle secretele meşteşugului de a picta sau ciopli marmora ? La şcoală ! La şcolile renumite din Neapoli, din Florenţa, din Roma, din Veneţia, din Amsterdam sau Nürnberg.
Acolo unde o minoritate de artişti... mai avea încă un cul«t pentru artă şi o dragoste neinteresată pentru natură.
Pe vremea aceea şcolile nu erau – cum sînt astăzi – cu profesori şi paraprofesori, cu secretar şi custozi... Ci şcoala era – în acele timpuri
— un fel de anticameră a marii arene a arte-lor, în care cel ce intra trebuia să se pună la curent cu toate procedeele tehnice inventate, transmise şi perfecţionate de generaţiile trecute. Şcoala era cazarma în care tînărul venea să-şi disciplineze mîna, ochiul şi spiritul.
Şcoala era – în acele vremuri – un templu al răbdării, în care intrai să-ţi jertfeşti, în migăloasă trudă, cei mai frumoşi ani ai tinereţii, dar de unde ieşeai cu o adîneă cunoştinţă a tot ce s-a produs

înaintea ta şi cu conştiinţa limpede asupra celor ce-ţi mai rămîne de făcut. Acolo se întîlneau bătrînele tradiţii cu aspiraţiile către orizonturi noi.
Acolo, cel ce intra se chema „ucenic”, iar celui ce învăţa pe ucenic „meşter” i se spunea.

Din volumul Scrieri despre artă

CAM 11 RESSU (1880-1962)

Ressu e omul concretului, al adevărului vieţii... El sesizează forma pe care o exprimă tăios, dezbărată de detalii şi accente inutile. Linia sa incisivă înscrie esenţialul. Artistul e mai sensibil la melodia liniilor, la ritm, decît la nuanţe. În arta lui Ressu, culoarea în sine nu constituie un ţel final, ci un atribut care întăreşte forma şi o modelează. Artistul preferă acorduri majore şi nu tinde la subtilităţi polifonice. Vizi- unea lui Ressu e strînsă şi nu se destramă în jocul vibraţiilor policrome, lumina sa nu diluează, nu topeşte forme, ci clarifică planurile. Artistul are un simţ de- săvîrşit al concretului, al realului lapidar, la care ajunge prin desenul său precis şi sinuos care conturează forma şi tinde la monumental.

K. H. ZAMBACCIAN

Cortina buclucaşa

U.n prieten, poet şi ministru la Culte şi Arte în 1921, admirator al picturii mele, a crezut cu cale să-mi încredinţeze realizarea unei cortine pentru Teatrul Naţional, care s-o înlocuiască pe cea în funcţiune, înnegrită şi roasă de vreme. După aprobarea schiţei şi a subiectului, *Nunta lui Făt Frumos*, m-am apucat de lucru. Dimensiunile cortinei (11 X 7 m) fiind prea mari ca să încapă în atelierul teatrului, alt loc mai potrivit nu s-a găsit decît incinta sălii de spectacol.
Acolo, jos, pe parchet, mi-am întins pînza lucrînd de-a buşilea, urcînd şi coborînd scările pînă în loja de sus, de unde o cuprindeam cu privirea şi îmi puteam controla lucrul.
O terminasem, şi în seara începutului stagiunii, directorul teatrului, poet şi el şi autor de teatru, abea apucase s-o inaugureze cu solemnitatea

cuvenită ; peste noapte, ghinion, ministrul, şi o dată cu el directorul, căzu de la putere.
A doua zi a şi început în gazete o polemică aprigă, contra şi pentru cortină, cum nu s-a mai pomenit alta mai înverşunată în ţara noastră, în jurul unei lucrări de artă.
Nici *Le déjeuner sur Vherbe* a lui Manet, nici Balzac al lui Rodin n-au stîrnit o critică mai pătimaşă.
Discuţia „jos cortina", „sus cortina", a durat aproape patru luni de zile. Ajunsese o obsesie.
Cînd mă sculam dimineaţa, deschideam cu groază gazetele. Nu se mai isprăvea odată cu problema.
Cel dintîi care a lovit în cortină a fost un doctor, noul ministru al Artelor din noul guvern.
Au luat parte la discuţie persoane cu profesiuni diverse din opoziţie şi de la putere : avocaţi iluştri şi medici, profesori, oameni care posedau păreri, care aveau pasămite competenţa să vegheze la destinele ţării şi ale artei.
Rătăciţi printre ei, puţini intelectuali şi artişti cu pricepere şi autoritate în ale meseriei, au riscat un cuvînt de bun simţ.
Gîleeava s-a terminat cu un banchet la restaurantul Boulevard, la care au luat parte nenumăraţi şi scumpi prieteni, piotori şi scriitori cunoscuţi, gazetari şi critici, pe care i-am îndrăgit şi m-au preţuit de la începutul carierii mele.
Cortina a continuat să fie scoasă şi apoi pusă la fiecare schimbare de regim. Unul dintre miniştri mi-a propus sa dau de formă o scrisoare 232
în gazetă că am corectat cortina, ca s-o poată menţine în funcţiune.
Cum n-am dat nici o scrisoare, cortina a fost zvîrlită definitiv în întunericul magaziei de recuzită a teatrului, unde a ars o dată cu Teatrul Naţional, în urma bombardamentului înverşunat al nemţilor, din august 1944.

Armonia cuilorilar

Obiectele şi fiinţele din natură le percepem în nenumărate culori şi diferite nuanţe, care se trag din trei esenţiale : galben, roşu şi albastru. Amestecul şi îmbinarea lor felurită ne dau infinitatea tonurilor ce colorează întreg universul.

Amestecînd pe paletă cele trei culori de bază pictorul obţine : din galben şi roşu – portocaliul, din galben şi albastru, – verdele, din roşu şi albastru, – violetul.

Pe cele dintîi (galben, roşu, albastru), zise şi fundamentale, le numim culori primare, iar pe celelalte, provenite din amestecuri, le numim binare.

O culoare primară alături de una binară îşi intensifică puterea colorantă, dîndu-ne impresia armonioasă ; pe acestea le numim culori complementare. Astfel, roşul este complementar verdelui, albastrul – portocaliului iar galbenul – violetului.

Goethe a avut cel dintîi ideea de a aşeza în cerc cele şase culori, primare şi binare, trasînd între ele o stea compusă din două triunghiuri răsturnate, astfel încît culorile faţă în faţă să indice pe cele complementare între ele. în natură deosebim două grupe de tonuri : tonuri calde, care începînd de la galben închis merg spre roşu pînă la brun şi tonuri reci care pleacă de la alb şi galben deschis, trec prin verde, albastru şi ajung la negru.

Orice obiect luminat posedă, prin fenomenul de umbră şi lumină, ca şi prin tonalitatea locală, aspecte reci şi calde. Cînd umbra este caldă, lumina este rece, iar oriunde se află o culoare rece, alături descoperim în contrast tonuri calde.

Legătura dintre culoarea rece şi caldă artistul o face printr-un ton intermediar neutru-gri, care prin variaţiile lui uneşte şi armonizează culorile, principiu folosit instinctiv în arta noastră populară, unde culorile scoarţei sînt mărginite de un chenar negru.

Simţul coloristic rămîne însuşirea artistică fi-reascâ a poporului nostru.

În tablourile lui Velâzquez vedem

armonizarea culorilor printr-un ton cenuşiu aurit, răspîndit pe toată întinderea pînzei.
La unii artişti armonia este supusă unei tonalităţi dominante, în aşa fel că fiecare culoare are o înrudire apropiată cu cea vecină, închegînd o unitate de culoare, ce se întinde unduind în toate părţile tabloului. Acest efect vibrant îl observăm în tablourile maeştrilor vechi, prin a căror gamă gri-măslinie se împrăştie o unitate armonică pe toată suprafaţa pînzei.
Unificarea culorilor o vedem desăvîrşită la olandezi : la Rembrandt, Van Dyck, la francezi : Rousseau, Delacroix, Corot şi la alţi mulţi pictori. La spanioli se vădeşte acelaşi principiu de unificare, pe care unii îl duc la extremă limită : de la alb la negru. Exemplul lui Ribera este concludent.
Aceştia sînt pictorii care întrebuinţează culorile surde. Alţii însă se folosesc de culorile forte. Cei dintîi, cum am văzut, leagă tonurile între ele, cei din urmă le accentuează fără a le lega.
La impresionişti : Monet, Renoir, Sisley, culorile fundamentale : albastru, roşu şi galben^se răspîndesc pîlpîind prin alăturare într-un joc continuu, în orice colţ al pînzei : ei lasă ochiului să combine diversitatea culorilor, obţinînd astfel armonia. Această metodă, vizibilă în parti-

cular la impresionişti, o găsim folosită înaintea lor de Claude Lorrain şi Turner.
Sînt pictori care acoperă tabloul cu planuri mari de culoare, obţinînd armonia prin apropierea culorilor complementare şi prin echilibrul suprafeţelor, de pildă Matisse şi, înaintea lui, Gauguin.
În pictura românească unificarea culorilor o găsim la Andreeseu şi Grigorescu.
Luchian, care în majoritatea tablourilor urmează principiul unificării culorilor, în unele tablouri se bazează pe armonia complementarelor.
Culoarea pictorului Petraşcu este caracteristic

exaltată prin intermediul tonului său negru-albăstrui, cu care obţine armonia.
Nu toţi pictorii diferenţiaţi în aceste grupe pot fi însă numiţi colorişti. Harul acesta este înnăscut.

MARIUS BUNESCU (1881-1971)

El şi~a cucerit în pictura românească o culme luminoasă şi proprie, graţie unei viziuni şi unei sensibilităţi deosebite.
Bunescu, pictor eminamente modern, nu înţeleg să facă din arta lui un rebus, nici să epateze, sub pretextul noutăţii ,printr-o fantezie voit dezechilibrată.
El se rezumă să rămînă un emotiv – unul din rarii noştri emotivi, de o emotivitate aproape feminină –, fără să fi pierdut prea mult din nativa senzualitate picturală, care imprimă unui tablou o francheţe nealterabilă în nerv.
Dar mai presus de toate aceste consideraţii, Bunescu pasionează pentru înclinările lui către pitorescul urban, către poezia discretă a centrelor orăşăneşti...
N. TONITZA

N-om avut aptitudini de profesor

Prin atelierul meu au trecut în decursul anilor mulţime de talente tinere, fie pentru un sfat, fie pentru o întărire în convingerile artistice 235 ale începuturilor.
N-am avut aptitudini de profesor, încît sfaturile mele erau totdeauna părerile unui coleg mai în vîrstă, care vrea să ajute zborul plin de speranţe al tinerilor. Unele din aceste talente s-au apropiat mai mult, altele mai puţin de recomandările lui „Moş Bunache", cum începuseră a-mi zice : dar în toate cazurile legătura cu ei, era sinceră, durabilă şi se baza pe o afecţiune de netăgăduit.
Unii dintre tinerii mei colegi şi prieteni s-au stins prea timpuriu din viaţă ; şi aproape în toate cazurile în împrejurări tragice. Sabin Popp, Horaţiu Dimitriu, Petre Iorgulescu-Yor, Vasile Popescu, I. Diaconescu, Nicolae Cristea, Aurel Mărculescu, I. Ţuculescu.

G înduri

În tubul lor, culorile sînt materie. Aşternute însă de artist pe pînză, – devin spirit.

Este firesc a plăti tribut maestrului lăsîndu-te influenţat de el la începuturile tale. Dar mergi la dezastru dacă influenţa continuă.

Nu te opri la mijlocul drumului, pictore ! Pînă la perfecţie, opera ta mai are încă nevoie de multe reveniri şi întregiri.

Omul are mai multe feţe. Pictorul pictează doar una din ele, care trebuie însă să le cuprindă pe toate celelalte.

Dintr-un artist, posteritatea nu păstrează decît emoţia lui, concretizată într-un sunet ori într-o pată de culoare. Adică ce este dincolo de fiinţa sa materială.

Arta nu este o colecţie de reţete ; dar învăţămintele trecutului ajută realizările viitorului. Odată realizată, opera de artă se desparte de autor cu indiferenţa copilului ce-şi părăseşte la însurătoare părinţii. Tu ai vrea s-o ţii mereu lîngă tine, în timp ce ea îşi clădeşte singură viaţa proprie.

A picta după natură nu înseamnă a fi sclavul, ci stăpînul ei.

Nu pune zurgălăi lucrului tău cel bun ; zgomotul l-ar putea copleşi.

Nudul e piatra de încercare a pictorului şi a sculptorului. El conţine toate problemele ce se cer rezolvate în artă. Suavele madone ale lui Rafaël ca şi apostolii din picturile lui au fost desenate şi compuse mai întîi pe nud, şi numai în faza definitivă li s-a adăugat îmbrăcămitea. Am înţeles compoziţia numai în aer liber şi-am vrut s-o realizez potrivit acestei concepţii. Rătăcit pe atîtea drumuri întortocheate, de-abia la bătrîneţe am ajuns să dau vreo două probe cromatice din văpaia gîndurilor ce mă frămîntau. Şi-ar trebui să am înainte destui ani pentru întregirea unei viziuni de artă ce mi-ar fi fost proprie.

Imitaţiile din alte culturi n-au nici o valoare ; în artă popoarele au limba lor, ca şi-n vorbă.

Din : *Însemnările unui pictor*

FERNAND LÉGER (1881-1955)

Arta lui Léger poate fi apreciată la justa ei valoare numai dacă ne dăm seama că întrebarea „Ce reprezinţi ?" este cu totul lipsită de sens în acest context... Léger nu încearcă să copieze natura, pentru că el nu urmăreşte comparaţia cu ceva deja existent. Nu se produce deci nici un fel de deformare în arta sa. La este... nemijlocit abordabilă şi inteligibilă cu condiţia să nu se urmărească dincolo de logica picturală evidentă aflarea vreunui sens abscons sau a unor finalităţi reprezentaţionale deplasate.

DOUGLAS COOPER

Spre a 'nu se pierde contactul ou realitatea

Să fii liber şi *totuşi să nu pierzi contactul cu realitatea*, aceasta este drama acelui personaj epic căruia i se spune cînd inventator, cînd artist sau poet. Zile şi nopţi, scăldat în lumină sau întuneric, aşezat în faţa unui bar de mahala : viziuni mereu altele, de forme şi obiecte îmbăiate într-o lumină artificială. Copacii în- **237** cetează să mai fie copaci, **o** umbră secţionează
mîna care se odihneşte pe tejghea, un ochi deformat de lumină, siluetele schimbătoare ale trecătorilor. Viaţa fragmentelor : o unghie roşie de ojă, un ochi, o gură. Efectul elastic produs de culorile complementare care transformă obiectele într-o realitate aparte. El se îmbibă de toate acestea, absoarbe întreagă această instantaneitate vitală care îl străbate în toate direcţiile. El este un burete : senzaţia de a fi un burete, transparenţă, perspicacitate, neo-rea- lism.

Arta abstractă este adevăratul purism

Arta abstractă este dominată de aceeaşi dorinţă de libertate totală şi absolută şi de perfecţiune care-i inspiră pe sfinţi, pe eroi şi pe nebuni. Este un pisc pe care se pot menţine doar cîţiva artişti creatori dimpreună cu admiratorii lor. De fapt, primejdia însăşi a acestui pisc o constituie atmosfera rarefiată de care este înconjurat. Modelările, contrastele şi

obiectele dispar. Tot ceea ce rămîne sînt relaţiile cele mai pure şi mai precise, cîteva culori, cîteva linii, unele spaţii albe lipsite de adîncime. Respectul pentru planul vertical – subţire, rigid, limitativ. Acesta este adevăratul purism : incoruptibil.
Tumultul şi viteza vieţii moderne, care este dinamică şi plină de contraste se izbesc cu furie de această construcţie fragilă şi uşoară pe măsură ce se înalţă rece, din haos.

Din Scrierile lui Fernand Léger

PABLO PICASSO (1881—)

Există oameni care intră în legendă încă din timpul vieţii. Picasso face parte dintre aceştia. Geniul său, originalitatea sa uimitoare, desconsiderarea vehementă a convenţiei, au făcut din el artistul cel mai comentat al vremurilor noastre.

ROLAND PENROSE

Despre pictura

...în mod obişnuit un tablou se constituie din suma adausurilor. în cazul meu este o sumă a distrugerilor. Fac un tablou – apoi îl distrug. în cele din urmă, totuşi, nimic nu se pierde : roşul pe care l-am luat dintr-o parte se iveşte în alta.
Ar fi foarte interesant să se conserve fotografic, nu etapele, ci metamorfozele unui tablou. E posibil ca cineva să poată descoperi atunci calea urmată de creier în materializarea unei visări. Dar se întîmplă ceva foarte ciudat – să se observe că un tablou nu se schimbă fundamental, că prima „viziune" rămîne aproape intactă, în ciuda aparenţelor. Adesea chibzuiesc asupra unei lumini sau unei umbre cînd le-am pus într-un tablou ; încerc din răsputeri să le dezintegrez prin interpolarea unei culori care va crea un efect diferit. Cînd lucrarea este fotografiată, observ că ceea ce am introdus spre a corecta prima viziune a dispărut, şi că, după toate, imaginea fotografică corespunde cu prima mea viziune dinaintea transformării asupra căreia am insistat.

Un tablou nu este gîndit şi decis dinainte. Pe măsură ce se realizează, el se schimbă concomitent cu gîndurile. Şi cînd este gata, el continuă încă să se schimbe, potrivit cu starea de spirit a celui care se întîmplă să îl privească. Tabloul are o viaţă asemenea unei fiinţe, suferind schimbările ce ne sînt impuse zi de zi de către viaţă. Acest lucru este destul de firesc, întrucît tabloul trăieşte numai prin omul care îl priveşte.

în momentul în care pictez un tablou mă pot gîndi la alb şi deci pot aplica alb. Dar nu mă pot gîndi tot timpul la alb pictîndu-l. Culorile, asemenea cutelor feţei, se modelează după schimbările emoţiilor. Aţi văzut schiţa pe care am făcut-o pentru un tablou cu toate culorile 239 indicate pe ea. Ce-a rămas din ele ? Desigur
albul la care m-am gîndit şi verdele la care m-am gîndit sînt acolo în tablou, dar nu 111 locurile unde intenţionasem, nici în aceleaşi cantităţi. Desigur, poţi picta tablouri potrivindu-le diferitele părţi astfel încît să se ajusteze destul de bine împreună, dar le va lipsi dramatismul. Vreau să ajung la stadiul la care nimeni să nu poată spune cum a fost făcut un tablou de-al meu. Care-i rostul acestui lucru ? Simplul fapt că doresc să nu degaje nimic altceva în afara emoţiei.

Munca este o necesitate pentru om – Calul nu merge între hulube de bună voie – Omul a inventat ceasul deşteptător.

Cînd încep un tablou, există cineva care lucrează cu mine. Către sfîrşit, capăt impresia că am lucrat tot timpul singur – fără nici un colaborator.

Cînd începi un tablou, adesea faci cî-teva descoperiri nostime. Trebuie să fii în gardă împotriva acestora. Distruge lucrul, fă-l de la început de mai multe ori. Cu fiecare distrugere a unei descoperiri frumoase, artistul nu o anihilează chiar, ci mai curînd o transformă, o condensează, o face mai substanţială. Ceea ce apare în final este rezultatul descoperirilor eliminate. Altminteri, devii propriul tău connais- seur. Nu-mi vînd mie însumi nimic.

În realitate lucrezi cu puţine culori. Dar ele par mult mai numeroase cînd fiecare se află la locul ei.
Abstractă este numai pictura. Cum stau lucrurile cu teatrul ?
Nu există artă abstractă. Trebuie întotdeauna să începi cu ceva. După aceea poţi îndepărta toate urmele realităţii. Oricum, nu există nici o primejdie atunci, pentru că ideea obiectului îşi va fi lăsat o amprentă de netăgăduit. Este ceea ce a declanşat artistul, ceea ce i-a excitat ideile, şi i-a stîrnit emoţiile. Ideile şi emoţiile vor fi în cele din urmă prizonierele operei sale... Ele nu pot evada din tablou...

Nici artă „figurativă" sau „non-figurativă" nu există. Totul ne apare sub înfăţişarea unei „figuri". Chiar şi în 'metafizică ideile sînt exprimate prin intermediul „figurilor" simbolice. Iată deci cît este de ridicol să te gîndeşti la pictură în afara „figuraţiei". O persoană, un obiect, un cerc sînt toate „figuri", ele reacţionează asupra noastră mai mult sau mai puţin intens...

Tratez pictura aşa cum tratez lucrurile, pictez o fereastră exact cum mă uit afară pe o fereastră. Dacă o fereastră deschisă nu se potriveşte într-un tablou, trag perdeaua şi o închid, exact cum aş face în propria mea cameră. în pictură ca şi în viaţă trebuie să acţionezi imediat. Desigur pictura îşi are convenţiile ei, şi este esenţial să le iei în seamă. Într-adevăr nu poţi face nimic altceva. Şi trebuie întotdeauna să-ţi arunci din cînd în cînd privirea asupra vieţii reale...

Cînd noi am inventat cubismul nu am avut cîtuşi de puţin intenţia să inventăm cubismul. Noi am vrut pur şi simplu să exprimăm ceea ce era în noi. Nimeni dintre noi n-a schiţat planul unei campanii, iar prietenii noştri, poeţii, ne-au urmărit eforturile cu atenţie, dar niciodată nu ne-au dictat. Pictorii tineri de astăzi îşi redactează adesea un program de urmat, şi asemenea unor studenţi sîrguincioşi, se apucă serios să-şi îndeplinească sarcinile...

Cu excepţia cîtorva pictori care deschid noi

orizonturi picturii, pictorii tineri de astăzi nu ştiu încotro s-o apuce. în loc să preia căutările noastre în scopul de a reacţiona clar împotriva noastră, ei sînt absorbiţi de reînvierea trecutului – cînd într-adevăr întreaga lume stă deschisă înaintea noastră, totul aşteptînd să fie făcut, nu doar refăcut. De ce să ne cramponăm cu disperare de tot ce a fost deja împlinit ? Există kilometri întregi de picturi „în maniera lui" ; dar este atît de rar să întâlneşti 241 un tînăr care să lucreze în propria sa manieră.

Doreşte el să creadă că omul nu se poate repeta ? A repeta echivalează cu a te împotrivi legilor spiritului; este în esenţă evazionism.

Nu sînt pesimist. Nu detest arta, pentru că nu pot trăi fără să-mi dedic tot timpul slujirii ei. O iubesc ca pe unicul ţel al vieţii mele. Tot ceea ce fac în legătură cu ea îmi procură o plăcere intensă. Şi totuşi, nu văd de ce lumea întreagă trebuie să se preocupe de artă, să-i ceară scrisorile de acreditare şi, asupra acestui subiect, să dea frîu liber propriei sale prostii. Muzeele sînt ticsite de minciuni, şi aceia care fac din artă ocupaţia lor sînt mai toţi nişte impostori. Nu pot înţelege de ce ţările revoluţionare au mai multe prejudecăţi în legătură cu arta decît ţările demodate ! Am infectat tablourile din muzee cu toate prostiile noastre, toate greşelile, toată sărăcia noastră spirituală. Le-am transformat în nişte lucruri amărîte şi ridicole. Ne-am priponit de o ficţiune, în loc să încercăm să pătrundem calitatea vieţii interioare a oamenilor care le-au pictat.

Dintr-un interviu cu Picasso de
Christian Zervos (1935)

O luptâ împotriva reocţiimii

Lupta spaniolă este lupta reacţiunii împotriva poporului, împotriva libertăţii. întreaga mea viaţă ca artist n-a fost altceva decît o luptă neîncetată împotriva reacţiunii şi decesului artei. Cum este posibil ca cineva să-şi închipuie, fie şi pentru o clipă, că aş putea fi de acord cu reacţiunea şi moartea ? Cînd a început rebeliunea, guvernul republican al Spaniei, legal ales şi democratic, m-a

numit director al Muzeului Prado, calitate pe care am acceptat-o imediat. Pe panoul pe care îl lucrez şi pe care îl voi denumi *Guernica,* ca şi în toate lucrările mele de antă ¡recente, îmi exprim clar repulsia faţă de pasta militară care a scufundat Spania într-un ocean de durere şi moarte...

Declaraţie făcută în mai 1937

Despre Guemioa

Nu, taurul nu reprezintă fascismul, ci brutalitatea şi întunericul... calul întruchipează poporul... Pictura murală *Guernica* este simbolică... alegorică. Acesta-i motivul pentru care am folosit calul ,taurul, şi aşa mai departe.

Tabloul acesta există pentru exprimarea precisă şi pentru rezolvarea unei probleme, şi de aceea am recurs la simbolism.

Dintr-un interviu cu Picasso după cel de al doilea război mondial

GEORGE BELLOWS (1882-1925)

Bellows, care a fost influenţat de Henri şi de Cei Opt[1], deşi nu a participat la vestita lor expoziţie de grup, a fost tot atît de entuziast în zugrăvirea vieţii americane din jurul său.

HELEN GARDNER

Ce înseamnă un desen bun ?

Această problemă depinde de definirea a ceea ce este opera de artă. Dacă considerăm că opera de artă este expresia cea mai frumoasă, mai adîncă şi ///ai semnificativă a unei rare personalităţi, urmează că orice invenţie plastică sau modelare creatoare a unei forme care reuşeşte să dea viaţă acestei expresii, este un desen bun. Se prea poate să dezvăluie neajunsurile mecanice sau spirituale coincidente chiar şi celor mai importanţi oameni, dar va rămîne totuşi un desen bun.

Care este ¡importanţa artei «pentru societate ?

---

1 **Cunoscuţi mai tîrziu sub «denumirea de „Şcoala cutiei de gunoi" (Ash Can School).**

întreaga civilizaţie şi cultură sînt rezultatele imaginaţiei creatoare sau calităţii artistice din om. Artistul este omul care face viaţa mai interesantă şi mai frumoasă, mai inteligibilă sau misterioasă, sau, probabil, în sensul cel mai bun, mai încîntătoare. Ocupaţia sa este să acţioneze într-o experienţă nesfîrşită. Este deci important, doar, ca artistul să descopere dacă este artist, şi revine societăţii să descopere ce răsplată poate oferi artiştilor săi.

Cum se stabileşte relaţia dintre tematica şi arta ?

O operă de artă este atît dependentă cît şi independentă de o temă ; independentă prin aceea că toate senzaţiile obiective sau subiective, orice, de fapt, care are puterea să reţină sau să atragă atenţia umană, poate deveni subiectul unei opere de artă ; dependentă, în sensul necesităţii, fie că este realizată sau nu, a unui punct de plecare, a unui miez, a unei unităţi acceptate, în jurul căreia imaginaţia creatoare construieşte sau se ţese. Numele dat unui lucru *nu* este tema ; este doar o etichetă convenabilă. Orice temă este inepuizabilă.

Din Picturile lui George Bellows de
George Bellows

UMBERTO BOCCIONI (1882-1916)

Experienţa unei mişcări continue generate de pictură îşi găseşte în cele din urmă un fel de rezolvare. Mişcarea sau interacţiunea nu conţinenește, totuşi, la un moment dat, simţim că am atins punctul culminant, momentul de maximă concentrare din tablou. Aceasta nu echivalează cu recunoaşterea în cele din urmă a stabilităţii arhitecturale subiacente dislocărilor unei picturi cubiste; nu părăsim lucrarea cu asigurarea nouă a unei ordini şi legităţi formale, mai întîi ameninţate, iar apoi restabilite. în loc de aceasta noi sîntem lansaţi în mod temerar sau aţîţaţi cu dibăcie să pornim pe o cale plină de neprevăzut, care se fragmentează şi se întinde spre a ne duce cu

mult dincolo de limitele mişcării noastre normale, şi

sîntem astfel sloboziţi într-un domeniu al mişcării ideale care scapă controalelor şi frînelor lumii noastre fizice. Această eliberare constituie momentul de beatitudine al futuristului, contactul său cu „ritmul universal[t] care îi conferă libertatea supraomului... „dans Vlnfini libérateur”.

JOSHUA C. TAYLOR

Extrase din al Doilea Manifest Futurist[1]

Declarăm :

1) Că toate formele de imitaţie trebuie dispreţuite, toate formele de originalitate glorificate.

2) Că este esenţial să te răzvrăteşti împotriva tiraniei termenilor de „armonie” şi de „bun gust”, ca fiind expresii prea elastice, cu ajutorul cărora este uşor să demolezi operele lui Rembrandt, ale lui Goya şi ale lui Rodin.

3) Că 'toţi criticii de artă sînt inutili sau dăunători.

4) Că toate temele folosite anterior trebuie măturate din cale spre a exprima viaţa noastră turbionară a oţelului, a mîndriei, a febrei şi a vitezei.

5) Că etichetarea drept „nebun” cu care se încearcă să se pună pumnul în gură tuturor inventatorilor trebuie considerată ca un titlu de glorie.

6) Că în pictură complementaritatea înnăscută constituie o necesitate absolută, tot aşa precum metrul liber în poezie şi polifonia în muzică.

7) Că dinamismul universal trebuie să fie redat

---

1 **Cunoscut ca Manifestul tehnic şi semnat de Boccioni, Carrâ, Russolo, Balla şi Severini. Primul Manifest Futurist a fost publicat în *Le Figaro,* la 20 februarie 1909. A fost opera poetului italian F. T. Marinetti, care a fost singurul semnatar. Al Doilea Manifest Futurist a apărut la 11 aprilie 1910. Al treilea Manifest Futurist, intitulat „Artiştii către public”, a apărut la 5 februarie 1912 şi a fost semnat de acelaşi grup care îl semnase pe al Doilea. Al Patrulea Manifest Futurist, care a apărut la 11 aprilie 1912, a fost intitulat „Manifestul Tehnic al Sclupturii Futuriste”. A** **fost semnat numai de către Boccioni.**

în pictură ca senzaţie dinamică.
8) Că în modalitatea redării naturii prima cerinţă esenţială este sinceritatea şi puritatea.
9) Că mişcarea şi lumina distrug materialitatea corpurilor.

Luptăm:

1) împotriva tentelor bituminoase prin care se încearcă să se obţină patina timpului pentru picturile moderne.
2) împotriva arhaismului superficial şi elementar fundat pe tentele plate, şi care, prin imitarea tehnicii lineare a egiptenilor, reduce pictura la o sinteză neputincioasă, copilărească şi grotescă totodată.
3) împotriva pretenţiilor false de a aparţine viitorului, avansate de secesionişti şi de independenţi, care au instituit noi academii nu mai puţin răsuflate şi tributare rutinei ca cele precedente.
4) împotriva nudului în pictură, tot atît de dezgustător şi de plictisitor ca adulterul în literatură.
Dorim să explicăm acest ultim punct. Nimic nu este *imoral* în ochii noştri; noi luptăm împotriva monotoniei nudului. Ni se spune că subiectul nu reprezintă nimic şi că totul rezidă în maniera tratării. Acesta este un fapt decis, şi noi îl recunoaştem. Dar acest adevăr axiomatic, inatacabil şi suveran acum cincizeci de ani nu mai este tot aşa astăzi cu privire la nud, întrucît artiştii obsedaţi de dorinţa de a expune trupurile amantelor lor, au transformat saloanele în etalări de carne nesănătoasă.
Noi cerem, ca timp de zece ani, nudul să fie complet suprimat în pictură. [1]

---

1 **în publicarea Manifestelor reunite în 1914, aceste două paragrafe finale au fost omise. în locul lor au apărut următoarele :**

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Rolul său a fost eroic. Arta sa calmă şi splendidă. El este un meşteşugar serios. El exprimă o frumuseţe plină de tandreţe, si luciul perlat al tablourilor sale acţionează asupra simţurilor noastre asemenea curcubeului. Acest pictor este angelic.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Braque, în marea tradiţie a picturii franceze, a cultivat cu o maturitate crescîndă un stil liric sobru şi întunecat, punînd întotdeauna accentul asupra texturii. El rafinează un desen expresiv ce conturează forme simple bidimensionale. Bazate pe o paletă subtilă de o rară sensibilitate, naturile moarte ale lui Braque sînt declaraţii vizuale estompate care-şi desfăşoară bogăţiile lor doar treptat şi numai ochiului cunoscător.

PAUL ZUCKER

Aforisme

Nu trebie să imiţi ceea ce vrei să creezi. Mult mai curînd aş vrea să mă pun la unison cu natura decît să o copiez.

Natura nu-ţi deschide gustul pentru perfecţiune. O concepi ca fiind nici mai bună, nici mai rea.

Pictorul gîndeşte în forme şi culori. Obiectul este ţelul său poetic.

Pictorul ştie lucrurile din văzute, scriitorul, după nume.

În artă există doar un singur lucru de valoare, acela care nu poate fi explicat (adică explicat în cuvinte).

Pictorul nu încearcă să reformuleze o anecdotă,

„Ne consideraţi nebuni. în realitate noi sîntem primitivii unei sensibilităţi noi, complet transformate.

în afara atmosferei în care trăim există numai umbre. Noi, futuriştii, ne înălţăm spre piscul cel mai înalt şi mai strălucitor şi ne proclamăm Stăpîni ai Luminii, căci încă de pe acum ne adăpăm din cele cinci fîntîni vii ale soarelui."

ci să ajungă la esenţa unui fapt pictural.
Forma şi culoarea nu se amestecă.
Progresul în artă nu constă în a-ţi extinde limitele, ci în a ţi le cunoaşte mai bine.
Impregnarea este ceea ce ne vine inconştient, ceea ce se dezvoltă şi se reţine prin obsesie, şi se restituie într-o zi prin halucinaţie creatoare.
Halucinaţia este realizarea definitivă a unei impregnări de lungă durată, ale cărei începuturi pot să meargă înapoi pînă în tinereţe.
Epoca impregnării este prima adolescenţă. Descopăr că astăzi pictez cele mai anonime aspiraţii ale începuturilor mele, lucruri care m-au impresionat atunci fără ca eu să fiu conştient de acest lucru şi care m-au urmărit de atunci pînă la această realizare finală.

Din *Aforisme*, de
Georges Braque

in pictura mu trebuie sâ existe mici o idee preconceputa
Nu pot face altfel decît fac. Tabloul se face singur sub penel. Insist asupra acestui punct.
Nu trebuie să existe nici o idee preconcepută.
Un tablou este o aventură de fiecare dată. Cînd mă apuc de pînza albă niciodată nu ştiu ce are să iasă. Este un risc pe care trebuie să ţi-l asumi. Niciodată nu-mi închipui un tablou în minte înainte de a începe să-l pictez. Dimpotrivă, eu cred că un tablou este gata numai după ce ţi-ai şters complet ideea care se afla acolo la început.

Dintr-o declaraţie privind pictura,
de Braque (1949)

MAX BECKMANN (1884-1950)

Între cele două războaie mondiale el a elaborat un expresionism cu o puternică pecete individuală, care, pe măsură ce Hitler cucerea puterea, părea că se retrage în sine schingiuindu-şi fiinţa în producerea unor forme înghesuite şi distorsionate sub presiunea insuportabilă a răsturnărilor neliniştitoare din Ger-

mania. Cînd Hitler şi-a stabilizat regimul, strivind Germania în tipare noi, pînzele lui Beckmann au asumat o linişte înfricoşătoare – doar o mutilare demenţială dar metodică a membrelor, o alăturare forţată a trupului de trup, asemenea unor păsări cu aripile şi picioarele legate strîns de corp, o tortură lipsită de noimă.

SARAH NEVVMEYER

Despre pictura «mea

Presupun, totuşi, că există două lumi : lumea vieţii spirituale şi lumea realităţii politice. Amîndouă sînt manifestări ale vieţii care pot uneori coincide dar sînt foarte diferite în principiu. Trebuie să vă las să hotărîţi dvs. care din ele este mai importantă.

Ceea ce vreau să arăt în opera mea este ideea care se ascunde îndărătul- aşa-numitei realităţi. Sînt în căutarea unei punţi care să ducă dinspre vizibil către invizibil, asemenea vestitului cabalist care spunea odată : „Dacă doreşti să cuprinzi invizibilul trebuie să pătrunzi cît mai adînc cu putinţă în vizibil". Ţelul meu a fost întotdeauna să cuprind realitatea magică şi să transfer această realitate în pictură – să fac invizibiul vizibil prin intermediul realităţii. Poate să sune paradoxal, dar, de fapt, realitatea este calea care constituie misterul exis- tenţei noastre.

Cel mai mare ajutor în realizarea acestei sarcini îl reprezintă penetrarea spaţiului. înălţimea, lărgimea, adîncimea sînt trei fenomene pe care trebuie să le transfer într-un loc spre a forma suprafaţa abstractă a tabloului, reuşind astfel să mă protejez de infinitul spaţial. Personajele mele vin şi pleacă, după cum le sugerează şansa ori neşansa. Eu încerc să le fixez, despuiate de calitatea lor accidentală, aparentă.

Una din problemele mele este să aflu Ego-ul care are numai o singură formă şi este nemuritor – să-l aflu în animale şi în oameni, în ceruri şi în iad, care laolaltă formează lumea în care trăim. Spaţiul şi iarăşi spaţiul, este divinitatea infinită care ne înconjoară şi în care ne aflăm

conţinuţi.
Aceasta este ceea ce încerc să exprim prin pictură, o funcţie diferită de poezie şi muzică dar, pentru mine, o necesitate predestinată.
Cînd în viaţa mea se petrec evenimente spirituale, metafizice, materiale sau imateriale, le pot fixa numai prin modul în care pictez. Nu subiectul contează, ci traducerea subiectului în abstracţiunea suprafeţei cu ajutorul picturii.
De aiceea aproape că n-am voie să-mi abstractizez lucrurile, căci fiecare obiect este deja suficient de ireal, atît de ireal încît îl pot face real numai cu ajutorul picturii...
Arta este creatoare din punctul de vedere al execuţiei, şi nu al amuzamentului ; al transfigurării, şi nu al jocului. Este o căutare a eului nostru care ne mînă în călătoria eternă şi fără capăt pe care toţi trebuie să o întreprindă.
Felul meu de a-mi exprima eul este pictînd ; există desigur şi alte căi către acest ţel, cum ar fi literatura, filozofia, sau muzica ; dar ca pictor blestemat ori binecuvînfat cu o senzualitate teribilă şi vitală, trebuie să caut înţelepciunea cu ochii. Repet, cu ochii, căci nimic nu ar fi mai ridicol sau neconcludent decît o „concepţie filozofică" pictată pur intelectual fără furia teribilă a simţurilor care să apuce 250
fiece formă vizibilă a frumuseţii şi urîţeniei... Tot ceea ce este intelectual şi transcendental este reunit laolaltă în pictură prin truda neobosită a ochilor. Fiece umbră a florii, figurii, copacului, fructului, mării, muntelui, este notată cu aviditate de intensitatea simţurilor la care se adaugă, într-un fel de care sîntem conştienţi, lucrarea minţii, şi în cele din urmă forţa şi slăbiciunea sufletului...
Ceea ce mă călăuzeşte în transformarea imaginativă a unui obiect, este aplicarea uniformă a unui principiu formal. Un lucru este sigur – noi trebuie să transformăm lumea tri-dimensio- nală a obiectelor în lumea bi-dimensională a pînzei.
Dacă pînza este doar acoperită de o concepţie bidimensională a spaţiului, avem de a face cu arta aplicată sau ornamentul. Fără îndoială aceasta

poate procura încîntare, deşi eu unul o găsesc plictisitoare deoarece nu procură suficientă senzaţie vizuală. A transforma trei dimensiuni în două constituie pentru mine o experienţă plină de magie în care zăresc pentru o clipă acea a patra dimensiune pe care întreaga mea făptură o caută.

Dintr-o conferinţă ţinută de Beckmann la New Burlington Galleries, Londra, 1938

AMEDEO MODIGLIANI (1884-1920)

Femeile lui Modigliani nu sînt heruvimii maturi şi dezvoltaţi care făceau încîntarea secolului al optspre-zecelea. Ele sînt adulte, sinuoase, carnale şi reale. Ultima etapă din succesiunea ce duce la Concertul cîmpenesc al lui Giorgione la Dejunul pe iarbă al lui Manet şi pînă la Lautrec şi contemporanii săi... Nudurile sale reprezintă un răspuns hotărît dat compatrioţilor săi futurişti, care în infatuarea lor faţă de maşină, considerau subiectul demodat şi reclamau suprimarea lui pentru o perioadă de zece ani.

JAMES THRALL SOBY

Pictîndu-l pe Lipchitz

„Pretind zece franci şi puţin alcool de fiecare şedinţă” spuse pictorul. „Veni a doua zi” îşi aminteşte Lipchitz, „şi făcu o mulţime de desene preliminare, şnur, unul după altul, cu o viteză şi o precizie extraordinară... în cele din urmă s-a decis asupra unei poze – o poză inspirată de fotografia noastră de cununie. „Ziua următoare la ora unu, Modigliani veni cu o pînză veche şi cu cutia sa de vopsele, şi noi începurăm să-i pozăm. îl văd atît de limpede chiar şi acum – stînd în faţa pînzei care o aşezase pe un scaun, lucrînd liniştit, întrerupîndu-se numai din cînd în cînd să soarbă o înghiţitură de alcool din sticla din apropiere. Din timp în timp se scula şi îşi privea critic lucrarea şi modelele. Spre sfîrşitul zilei, spuse : „Ei, cred că e gata”.

Din Memoriile lui Jacques Lipchitz

Scrisoare lui Zborowski

Dragă prietene, Nisa, 1919

Eşti naiv şi nu ştii de glumă [1]. N-am vîndut nici o singură piesă. Mîine sau poimîine ţi le trimit.

Şi-acum ceva care este *adevărat* şi foarte serios. Portofelul meu cu 600 franci mi-a fost furat. Asta pare să fie specialitatea Nişei. Îţi poţi imagina cît sînt de întors pe dos.

Fireşte, sînt ruinat, sau aproape. Totul e atît de stupid, dar întrucît nu e nici în interesul tău şi nici într-al meu să mă opresc din lucru, iată ce propun : expediază-mi telegrafic pe

---

1 **În răstimpul dintre Crăciun şi Anul Nou Modigliani, beat fiind, a scris prietenului şi impresarului său Zborowski că a vîndut un număr de tablouri. Din tonul scrisorii era limpede că glumea pur şi simplu, dar Zborowski îl luă în serios şi trimise pictorului un răspuns ursuz şi plin de mînie.**

adresa lui Sturvage 500 franci, dacă poţi. Şi eu îţi voi restitui cîte 100 franci pe lună ; adică timp de cinci luni îmi reţii cîte 100 de franici din indemnizaţie. în orice caz, am să am datoria asta în minte. Pe lingă bani, pierderea actelor mă afectează nespus. Asta era ce-mi lipsea... tocmai acum cînd aveam impresia că găsisem în fine niţică tihnă. încrede-te te rog în realitatea şi prietenia mea şi transmite cele mai bune urări soţiei.

OSKAR KOKOSCHKA (1886-)

Anumite caracteristici sînt inerente tuturor lucrărilor lui Kokoschka; senzualitatea şi pasiunea pe care le exprimă; simbolismul lor care s-a schimbat de la aluzii personale la o semnificaţie generală.

EDITH HOFFMANN

Extras dintr-o sori soare oâtre (profesorul Tietze

(1917—1918)

Folosesc acum drept modele oameni ca aceia care s-au nimerit din întîmplare să reziste vreme îndelungată, aicea cu mine şi pe care îi cunosc din fir-a păr, aşa incit feţele lor mă torturează aproape ca nişte coşmaruri. Compoziţiile pe care le elaborez ţintesc să prezinte lupta omului împotriva omului, contrastul unuia faţă de -celălalt, asemeni contrastului dintre ură şi iubire. în fiecare lucrare caut să descopăr accentul dramatic care îi va suda pe indivizi într-o unitate superioară. Anul trecut am realizat un tablou, *Exilaţii,* care v-ar putea interesa, iar anul acesta *Jucătorii de noroc,* pe care l-am început cu cinci luni în urmă şi pe care îl finisez, acum, pe îndelete. Reprezintă prietenii mei jucînd cărţi. Fiecare din ei înspăimîntător de despuiat în pasiunile sale, şi toţi imersaţi într-o culoare care îi strînge **253** laolaltă la fel cupi lumina înalţă un obiect cu
reflectarea lui într-o categorie superioară, dez-

văluind ceva din realitate şi ceva din reflectarea ei, şi deci ceva mai mult din amîndouă.

Autoportretul unui artist degenerat[1]

De rîndul acesta am încercat să combin două aspecte contrastante, diferite atît din punct de vedere psihologic cît şi sub raportul ideilor structurale, asemenea folosirii contrapunctului în compoziţia muzicală. Că astfel de procese sînt posibile în artele denumite cu totul absurd „imitative" devine evident în exemplul pregnant al operei tîrzii a lui Michelangelo, *Pietâ,* aflată în Domul din Florenţa, în care el a combinat într-o singură viziune trei acţiuni diferite şi trei concepte formale diferite. Această lucrare neterminată deschide într-adevăr perioada artistică pe care o denumim baroc. Dacă termeni ca suprarealismul sau cubismul au ansă vreun sens, atunci el poate fi descoperit aici.

Dintr-o declaraţie a lui Kokoschka (1937)

MARC CHAGALL (1887-)

Chagall nu pierde niciodată contactul cu realitatea, dar trebuie spus că el eludează realitatea, realitatea pe care sîntem obişnuiţi să o considerăm inalterabilă.

PHILIPPE SOUPAULT

Despre pictura mea

Mă strădui în primul rînd să-mi construiesc tabloul arhitectural, exact cum obişnuiau să facă impresionişti şi cubiştii la epoca lor. Impre- sionişti îşi acopereau pînza cu pete de culoare deschise şi închise, cubiştii cu forme pătrate, triunghiulare şi rotunde. în loc de aceasta, eu încerc să-ani umplu pînza cu obiecte şi siluete umane pe care le folosesc în locul unor astfel de forme, cu forme vibrante, fremătînd de pasiune, al căror rol este să creeze încă o dimensiune al cărei specific nu se

1 **Hitler a declarat arta expresionistă degenerată şi a interzis expunerea ei în public.**

poate realiza cu geometria pură a liniilor cubiste sau cu stropii de culoare ai impresioniştilor.

Simbolurile picturii imele

Că am făcut din vacile, fetele, cocoşii şi casele din Rusia provincială forma mea fundamentală, se explică prin faptul că ele aparţin mediului meu de origine şi şi-au lăsat fără îndoială amprenta cea mai adîneă în, memoria mea vizuală. Oricît de vital şi de diferit poate reacţiona un pictor la atmosfera şi influenţele ambianţei ulterioare, o anumită „aromă" a locului său natal va rămîne întotdeauna ataşată operei sale... Astfel, sper că mi-am păstrat influenţele copilăriei, mai mult decît în aspectul lor pur material.

Din Reflecţii asupra operei mele, de Chagall

JUAN GRIS (1887-1927)

Iată omul care a meditat asupra a tot ceea ce este modern, iată pictorul care dorește să conceapă numai structuri noi, al cărui unic țel nu este decît să descopere sau să picteze jorme material pure.

GULLLAUME APOLLINAIRE

Asutpra posibilităţilor picturii

în aşa-numitele perioade „decadente" ale artei, există o supra-dezvoltare a tehnicii în detrimentul esteticului. Nu are loc nici o selecţie, şi elementele cele mai diverse se agită îmbulzin- du-se în lucrările contemporane. *Pastişorii* imită aparenţa acceptată a operelor trecutului fără să le înţeleagă nici estetica nici legile

superioare care le ordonează. Căci nici o lucrare căreia îi este hărăzit să devină operă clasică nu poate arăta asemenea operelor clasice care au precedat-o. În artă, ca şi în biologie, există ereditate, dar nu şi identitate cu ascendenţii. Pictorii moştenesc caracteristicile dobîndite de înaintaşii lor, acesta este motivul pentru care nici o operă de artă importantă nu poate aparţine altei perioade decît celei proprii, din chiar momentul creării ei. Ea este în mod necesar datată de propria ei apariţie. Voinţa conştientă a pictorului nu poate interveni. O apariţie care este deliberată şi rezultă dintr-o dorinţă de originalitate este falsă ; orice manifestare deliberată a personalităţii este însăşi negarea personalităţii...

Anumite probleme mai necesită încă definirea după toate cele cîte s-au spus. Pictura este pentru mine asemenea unei stofe, toată dintr-o bucată şi uniformă, cu un set de fire ca element reprezentaţional, estetic, şi cu celălalt set de fire transversale ca element tehnic, arhitectural sau abstract. Aceste fire sînt interdependente şi complementare, şi dacă un set lipseşte, ţesătura nu există.

Un tablou fără nici un scop reprezentaţional este întotdeauna, după părerea mea, un exerciţiu tehnic incomplet, căci unicul ţel al oricărei picturi este să dobîndească reprezentarea. Nu este pictură însă nici simpla copie veridică a unui obiect, căci chiar dacă presupunem că îndeplineşte condiţiile arhitecturii colorate, ea totuşi n-are nici o estetică, adică, nu operează nici o selecţie printre elementele realităţii pe care o exprimă. Va fi numai copia unui obiect şi niciodată subiectul... Esenţa picturii este expresia anumitor relaţii dintre pictor şi lumea exterioară, iar aceea a unui tablou este asocierea intimă a acestor relaţii cu suprafaţa limitată care le conţine.

Din Asupra posibilităţilor picturii de Juan Gris (1924)

KURT SCHWITTERS (1887-1948)

Kurt Schwitters a fost supranumit maestrul colajului. A fost într-adevăr maestrul colajului. Erezia de a da un sens nou petecelor pestriţe şi oropsite ale realităţii – fie ele capete de sîrmă ori frînturi de cuvinte – aşezindu-le laolaltă într-un fel anume şi specific de relaţii şi creind astfel o entitate nouă, a constituit... esenţa artei lui Schwitters.

ŞTEFAN THEMERSON

Vremuri grele

M-am aşezat pe o bancă şi m-am uitat de jur împrejur. Nu-mi era foame, căci primeam trei bucăţi de pîine în dugheana unui negustor de tablouri pe care îl cunoşteam. Trei bucăţi de pîine, cu brînză albă. Ploua cu fulgere şi tunete. Aşa că mi-am întrerupt ocupaţia de a vizita o dugheană după alta şi de a încerca să capăt comenzi de portrete. Trebuie să existe oameni cărora să le surîdă să aibă un portret bun al capului lor simpatic făcut de mine, dar nu-i pot descoperi. Era furtună, aşa că am rămas pe bancă, apărat de un platan imens. În spatele meu se afla o grămadă de sîrmă ghimpată căci războiul era în toi. Eram abătut de lipsa completă de perspectivă a situaţiei mele, iar această bancă arăta tot atît de deznădăjduită ca şi mine.

Viaţa e tristă. De ce oare directorul Galeriei Naţionale nici măcar n-a voit să mă vadă ? El nu ştie că eu aparţin avangărzii în artă. Asta-i tragedia mea. De ce oare d-l A îmi spune că nici măcar cu adevărat celebrul pictor, Locotenentul F. nu a putut obţine comenzi de portrete, aşa că eu ar trebui să fiu pe deplin satisfăcut. De ce peste tot mi se spune că trebuie să aştept pînă după război ? Aştept deja de şapte luni să lucrez, şi stomacul meu nu mai poate aştepta să mănînce.

Din *Notele lui Kurt Schwitters* (Al doilea război mondial)

GIORGIO DE CHIRICO (1888-)

Nu a avut nici o intenţie analitică şi nici o aptitudine logică: perspectiva, spre exemplu, a folosit-o nu în scop

reprezentațional ,ci pentru efectul ei emoțional. Obiectele sînt de obicei în pictura sa izolate, asemeni recuzitei pe o scenă imaginară, și sînt astfel dispuse încît să creeze un sentiment de așteptare, de dramă. Dar în compozițiile sale nu se percepe sentimentul deliberării, așa că trebuie să presupunem că imaginile s-au infiltrat în viziunea sa interioară cu spontaneitatea unei transe.

HERBERT READ

Pictura viitorului

Pentru a fi într-adevăr nemuritoare, o operă de artă trebuie să treacă complet dincolo de limitele umanului : bunul simţ şi logica îi vor lipsi.
în felul acesta ea se va apropia foarte mult de starea de visare, şi de asemenea de mentalitatea copiilor.

Ceea ce este necesar mai presus de orice, este să scăpăm arta de tot ce a fost conţinutul ei familiar pînă acum ; tot ceea ce este subiect, ori idee, ori gîndire, ori simbol trebuie lăsat deoparte. Dacă mai accept încă ceva din Max Klinger, nu o fac pentru că este gînditor, simbolist sau erudit ; ci pentru că el *a inventat* ceva care n-a mai existat înainte, ceva ce poate fi văzut fragmentar ...ici şi colo. Numai că el nu a avut forţa să *înţeleagă* ascunzişurile profunde ale inimii ; acel cotlon care este cel mai profund, cel mai misterios şi în ultimă instanţă cel mai adevărat, să privească numai în acest cotlon şi să vadă numai prin acest cotlon.
A avea curajul să *renunţi* la tot restul. Acesta-i artistul viitorului : cineva care renunţă la cîte ceva în fiecare zi, a cărui personalitate zilnic devine mai pură şi mai inocentă. Căci chiar fără să calci pe urmele cuiva, atîta vreme cît

> eşti supus influenţei directe a unui lucru pe care şi altcineva îl *cunoaşte,* ceva pe care îl poţi citi într-o carte sau întâlni într-un muzeu, nu eşti un artist creator în sensul pe care îl atribui eu termenului. Mai presus de orice, ceea ce este necesar este o mare încredere în tine însuţi. Revelaţia pe care o avem de la o operă de artă, concepţia unui tablou, *trebuie* să

reprezinte ceva care are sens în sine, nu are subiect şi care din punctul de vedere al logicii umane *nu înseamnă absolut nimic.* Spun că o astfel de revelaţie (sau dacă vreţi, concepţie) trebuie să fie resimţită atît de pregnant, trebuie să ne procure atîta bucurie ori durere, încît să fim obligaţi să pictăm, împinşi de o forţă mai puternică decît aceea care îl face pe omul hămesit să se repeadă ca o fiară asupra unui codru de pîine peste care dă din întâmplare.

Aceasta-i ceea ce trebuie să fie pictura viitorului.

Din *Note despre pictură,* de Chirico (1911—15)

NAUM GABO [1] (1890-)

Cine n-a rămas fără grai in faţa frumuseţii plastice desăvîrşite a unor mulaje în ghips depozitate pe rafturile catedrei de matematici a vreunei facultăţi de ştiinţe ? Şi totuşi aceste obiecte nu sînt nimic altceva decît nişte modele geometrice rectilinii, afară doar dacă nu reprezintă desfăşurarea concretă, în spaţiu, a vreunei formule algebrice a cărei inteligibilitate devine astfel perceptibilă simţurilor. Nu este de mirare ,deci, că nu le mai putem vedea acum pe ele sau pe altele, foarte asemănătoare lor, ca pe nişte modele matematice, ci ca pe nişte opere de artă de felul Coloanei desfăşurate a lui Pevsner sau a Temei în spirală a lui Naum Gabo.

ETIENNE GILSON

Despre realismul -constructivist

Eu atribui artei o fumcţie de o valoare mult mai mare şi o aşez pe o bază mult mai largă decît pe cea relativ şubredă şi îngustă cu care ne-am

1 **Naum Pevsner şi-a schimbat numele în Naum Gabo în 1915 spre a nu fi confundat cu fratele său Nikolaus Pevsner. împreună, cei doi fraţi au publicat Ma-**

nifestul constructivist la 5 august 1920, la Moscova.

obişnuit atunci cînd rostim cuvintele : pictură, sculptură, muzică, poezie etc.
Eu susţin că arta are o vitalitate supremă, inferioară numai supremaţiei vieţii însăşi şi că deci tronează asupra tuturor creaţiilor omului, înţeleg prin „artă" facultatea specifică şi exclusivă a conştiinţei umane de a concepe şi reprezenta lumea din afara şi din lăuntrul ei sub forma şi prin mijloacele imaginilor-con- cepte, măiestrit construite.
Mai mult chiar, susţin că această facultate precumpăneşte în toate procesele orientării noastre fizice şi mentale în cadrul acestei lumi care ne aparţine ; fiind imposibil pentru conştiinţa noastră să perceapă sau să ordoneze, sau să acţioneze asupra lumii noastre şi în viaţa noastră în vreun alt mod decît prin intermediul acestor construcţii, ale unui lanţ veşnic schimbător, dar coerent totuşi, al imaginilor-concepte. Mai departe, susţin că aceste imagini elaborate conştient sînt însăşi esenţa realităţii lumii în căutarea căreia ne aflăm.
în consecinţă, susţin în continuare că toate celelalte elaborări ale conştiinţei noastre, fie ele ştiinţifice, filozofice sau tehnice, nu sînt altceva decît arte deghizate în formele specifice ale disciplinelor lor particulare.

Extras din conferinţa memorială
Trowbridge (Trowbridge Lecture) de
Naum Gabo (1948)

MARK TOBEY (1890-)

Mark Tobey este mult mai în vîrsiă decît Pollok sau decît Koonig, dar, asemenea lor, şi-a cîştigat pentru prima oară recunoaşterea generală după cel de al doilea război mondial. A studiat arta chinezească şi trăind pe coasta vestică, priveşte peste Pacific spre o tradiţie a caligrafiei abstracte mai subtilă şi mai străveche decît misticismul culorii prin care Kandinsky s-a străduit să atingă „armonia spirituală”.

ALFRED H. BARR., JR.

Astăzi America trebuie sa fprivească înspre Asia

Terenul nostru de astăzi nu este atît cel naţional sau regional cît înţelegerea acestui unic pământ. Pămîmtul a devenit rotund de mai multă vreme, dar nu în relaţiile interumane sau în înţelegerea artelor fiecăruia ca parte a acestei rotunjimi. Ca de obicei, ne-am ocupat prea mult de lumea exterioară, obiectivă, în detrimentul celei interioare în care rezidă adevărata rotunjime.

Fireşte, realizăm acest fapt de o bună bucată de vreme, dar numai astăzi a devenit imperioasă necesitatea de a face ca pămîntul să devină o singură realitate. Universalitatea este caracteristica vremurilor pe care le trăim şi toate semnificaţiile acestor vremuri indică necesitatea universalizării conştientului din om şi a conştiinţei sale. De realizarea acestui lucru depinde viitorul nostru, afară doar dacă nu urmează să ne cufundăm într-un ev întunecat şi universal.

America, mai mult decît oricare altă ţară, are o poziţie geografică care o face să mijlocească prima această înţelegere. Şi dacă graţie unor tipare vechi de comportare ea s-a orientat mereu către Europa, astăzi ea trebuie să-şi asume poziţia sa geografică şi să ofere, asemenea lui Janus, una din feţele sale Asiei, căci nu va trece prea mult şi valurile Orientului îi vor 261 spăla energic ţărmurile.

întreaga această situaţie exercită o profunda înrâurire asupra dezvoltării sale artistice, mai ales pe povârnişurile coastei Pacificului. De acest lucru sînt pe deplin conştient. Fireşte opera mea va reflecta o atare stare de lucruri şi nu mă surprinde că un oriental reacţionează faţă de o pictură de a mea în acelaşi mod ca un american sau un european.

Extras dintr-o declaraţie a lui
Mark Tobey (1946)

EDWIN DICKINSON (1891-)

Un artist american de prim ordin, a cărui operă nu este larg cunoscută publicului, cu toate că pictează susţinut şi cu măiestrie de mai bine de cincizeci de ani. ...Arta sa nu se integrează în nici una din categoriile uşor de definit. Este modernă, dar înrădăcinată în tradiţie, reprezentaţională dar nu şi realistă în tematica ei, şi deşi întotdeauna identificabilă, este întrucîtva misterioasă.

HORIZON

Despre felul în care pictez

Sînt pictor în ulei. Am pictat multe piesaje *premier-coap* în America şi Europa. Pe acestea sau le păstrez sau le distrug, dar niciodată nu lucrez asupra lor mai mult decît o singură dată. Din 1915 am pictat pontrete-compoziţii la scară mare, lucrînd asupra lor de la o sută la patru sute de şedinţe de fiecare. N-au fost făcute nici un fel de desene preliminare pentru aceste compoziţii şi nici obiectele ce urmau a fi reprezentate n-au fost prevăzute dinainte. Totuşi s-a urmărit întotdeauna să fie pictate modele umane precum şi alte lucruri. Planurile ce precedau chiar şi fixarea pînzelor includeau determinarea în prealabil a gamelor, diapazonul valorilor, schemele de culoare, numărul şi
gruparea petelor, dimensiunile şi formele şi varietatea lor. Cînd se constată că vreuna din

porţiunile atent pictate împiedică dezvoltarea compoziţiei, aceasta era înlăturată la timp şi în locul ei se picta o porţiune mai potrivită. Această practică a eliminării şi repictării explică în parte numărul mare de şedinţe de care s-a simţit nevoia. După doi ani de lucru la o compoziţie sau mai mult, propria mea evoluţie în timpul acestei perioade făcea, ca să zicem aşa, aducerea la zi a picturii, imposibilă. După ani de muncă asupra ei, o pictură nu putea fi cu desăvîrşire reorganizată, dar nici nu putea fi aruncată, aşa că adesea m-am văzut silit să opresc lucrul şi să încep altceva. Foarte plăcută şi înviorătoare era întotdeauna începerea unei noi compoziţii, neîmpovărat fiind de insatisfacţiile celei vechi.

Extras dintr-o declaraţie a lui
Edwin Dickinson (1963)

GEORGE GROSZ (1893-1959)

Artistul satiric cel mai atroce al epocii sale, el a şfichiuit fără cruţare relele rămase în Germania la sfîrşitul primului război mondial.

ERWIN O. CHRISTENSEN

Lumea realităţii şi viziunea interioara

Linia nu există în natură. Linia este o invenţie a omului; aşa este de fapt tot ceea ce este desen. Linia, desenul şi scrierea sînt interdependente. Semnătura şi celelalte materiale descriptive care adesea însoţesc desenele vechilor maeştri nu au o existenţă independentă ca scriere, separat de desenul însuşi; ele formează parte a întregii concepţii. Această idee este bine ilustrată de anumite desene ale vechilor maeştri ca Dürer, Altdorfer şi Mantegna. Ea este şi .mai pregnant ilustrată în desenele orientale, unde linia şi scrierea se contopesc formînd 263 un tot indisolubil.
Trebuie să existe o raţiune pentru inventarea liniei. Da, ea este o călăuză pentru acei care s-ar

aventura în lumea informă care ne înconjoară din toate părţile ; o călăuză care ne conduce la recunoaşterea formei şi a dimensiunii şi a înţelesului interior. Este ca firul pe care Ariadna l-a dat lui Tezeu înainte ca el să se aventureze în ungherele misterioase ale Labirintului. Linia ne călăuzeşte cînd vrem să intrăm în Labirintul nenumăratelor milioane de obiecte naturale care ne înconjoară. Fără linie, ne-am rătăci curînd : şi n-am fi niciodată în stare să ne regăsim drumul scăpînd din încurcătură.

Să urmăm deci linia, oriunde ne-ar conduce ea. S-ar putea să ducă la ceva foarte bine conturat şi precis – un peisaj, sau o siluetă, sau la un chip uman. Sau poate să ducă în subconştient spre tărîm-ul plăsmuirilor, unde fantezia hoinăreşte după pofta inimii.

Fantezia poate fi imaginaţie fără frîu şi fără nici o legătură cu lumea realităţii. Dar ea poate de asemenea să licărească dinapoia unui obiect simplu al naturii, cum ar fi un pom sau o piatră sau o dună de nisip. De fapt ea se află pretutindeni dacă poţi pătrunde suficient de orofund sub coaja lucrurilor. Căci, în definitiv, natura nu este pur şi simplu suma totală a obiectelor însufleţite şi neînsufleţite. Există mai mult la un pom, o piatră sau o dună de nisip decît simpla aparenţă exterioară a realităţii. După un noian de rugăciuni s-ar putea ca îngerul să-şi facă apariţia şi s-ar putea să şi-o facă chiar şi eternul adevăr mistic ascuns înapoia concepţiilor noastre îngust-clasificatoa- re despre natură. Cum a spus odată marele Dürer : „Arta este împlîntată în natură ; cel ce poate s-o smulgă, o stăpîneşte”.

Ultimul secol a pus un accent considerabil pe lumea exterioară a realităţii, dar a neglijat lumea interioară. Şi aşa se face că astăzi, cînd căutarea adevărului interior din nou a pus stăpjnire pe sufletul omului, ne simţim spiritual mai înrudiţi cu pictorii Evului Mediu decît cu desenatorii realişti care au trăit în zilele bunicilor noştri. Un desen de Pisanello sau de Gru- newald nu este un simplu crochiu ; e foarte posibil să fie sau schematic sau

complet, dar va fi întotdeauna un organism spiritual.
După cum spuneam, linia este o invenţie – un produs al creierului şi sufletului omului. Este perfect logic şi natural, deci, ca liniilor pe care le întîlnim în natură să le adăugăm altele care sînt produsul viziunii noastre interioare. Un astfel de desen poate prezenta atît crusta exterioară cît şi esenţa internă. El este infinit superior maşinăriei căreia îi spunem aparat fotografic. Nu poţi să-ţi iei aparatul de fotografiat în lumea viselor. Nici un aparat fotografic n-a fost inventat vreodată – şi nici nu va fi – care să poată oferi o înregistrare mecanică ireproşabilă a reveriilor sau a viziunilor tale interioare.
Din fragedă copilărie mi-a plăcut să desenez. Unde am desenat ? Ce mijloace am folosit ? Puţin importă că am făcut primele desene cu cretă albă pe o tablă şi că mai tîrziu am făcut schiţe în cărbune după mulaje de ghips la Academie. întreaga viaţă artistică a unui pictor este povestea unei creşteri constante – a unei curiozităţi, observaţii şi cercetări constante. În istoria unei creşteri totul este important, chiar şi primii paşi şovăitori ai copilăriei artistice. Opera matură a unui artist adesea revelează o anumită naivitate adultă...
Veţi observa că, în general, deşi las frîu liber fanteziei mele, n-am neglijat crusta exterioară a lucrurilor. Respingerea totală a realităţii este o chestiune primejdioasă. O fantezie total abstractă are tendinţa de a deveni stilizată şi convenţională. Priviţi de exemplu desenele lui Aubrey Beardsley, care s-a bucurat de o vogă nemaipomenită în jurul anului 1900, şi veţi înţelege ce vreau să spun. Fantezia abstractă care devine convenţie pură trebuie şă fie tot atît de evitată de artist ca şi copierea servilă a naturii.
Cel ce urmăreşte fantezia nu trebuie să evite realitatea ; el trebuie să ştie cum să prezinte înfăţişarea exterioară a lucrurilor împreună cu conţinutul lor interior. Primitivii italieni au posedat această facultate într-un grad foarte înalt. Ei au

creat o lume interioară, lăsînd totuşi crusta exterioară a realităţii intactă, întotdeauna am căutat să adopt ca model diferitele forme pe care le asumă natura ; şi totuşi, niciodată nu mi-am abordat misiunea cu atîta zel şi auto-încredere ca în America... Odinioară, cînd am încercat satira politică' şi socială, i-am simţit adesea limitele. Portretizînd şi satiri- zîna evenimentele zilei, comediile şi tragediile scenelor trecătoare, artistul este ca un scripcar ce-şi plimbă arcuşul pe o vioară prea mică. Există doar puţin loc în arta mare pentru echi- vocurile, ironiile şi insinuările satiricului. Cu toată umilinţa vă furnizez probele materiale că am depăşit faza satirică a dezvoltării mele artistice.

Din *Desene de George Grosz,* de George Grosz

CHARLES BURCHFIELD (1893-)

Un picior al amintirilor într-o eră a anticipaţiei.

JAMES THRALL SOBY

Nici un alt artist american de la mijlocul secolului al nouăsprezecelea pînă astăzi, nu s-a apropiat mai mult de natură, nu i-a exprimat dispoziţiile cu mai multă imaginaţie şi nu a găsit o mai mare forţă spirituală în prezenţa ei.

JOHN I. BAUR

Calea stearpa -a decorativului

Aş dori mai curînd să nu fac nici un alt comentariu privitor la artele de azi decît pe acela că socotesc orice comentariu inutil ; cînd undeva

Starea picturii astăzi

s-a ajuns la decadenţa şi se pune cu adevărat în mişcare, nu mai există nimic care s-o poată opri ; trebuie să-şi facă stagiul mai înainte ca o renaştere să poată începe.

Nu pot deloc să-mi dau seama ce efect ar putea avea un curs de proiectare asupra unui artist dacă el nu urmează de asemenea o pregătire *academică* în desen după natură, natură moartă, şi compoziţie – de fapt, renaşterea din arte la care m-am referit nu se va putea produce dacă aceste obiecte de studiu .nu sînt reintroduse în formarea artistului. Altminteri vom continua să bătătorim mai departe calea stearpă a decorativului pe care majoritatea artiştilor o străbat astăzi. Slavă Domnului că există cîţiva individualişti care refuză să se conformeze.

Artistul nu încearcâ sa evite natura

Artistul trebuie să picteze, nu ceea ce vede în natură, ci ceea ce se află acolo. Spre a face acest lucru, el trebuie să inventeze simboluri, care, dacă sînt folosite adecvat, fac ca opera lui să pară chiar mai reală decît ceea ce se află în faţa sa. El nu încearcă să evite natura ; opera sa este superioară aparenţelor superficiale ale naturii, dar nu şi legilor ei fundamentale.

Din două declaraţii de Charles Burchfield (1959, 1963)

JOAN MIRÓ (1893-)

Picturile abstracte ale lui Joan Miró încorporează aspecte de imagistică biologică, ceea ce le conferă un umor lugubru şi deconcertant. Lucrul intens în colaj şi cu diferite materiale, precum studiul de forme şi texturi, l-a condus pe Miró la o mai mare simplificare a formelor, accentul căzînd pe liniile curbe şi pe organismele amoebice care par a pluti într-un spaţiu imaterial.

HELEN GARDNER

întrebare. Care sînt favoriţii dv. printre maeştrii şi şcolile vechi de pictură ?
Răspuns. Şcolile mele de pictură favorite sînt cît mai departe înapoi, în trecut : pictorii cavernelor – primitivii. Mie Renaşterea nu-mi suscită acelaşi interes. Dar am un mare respect pentru Renaştere. Opera lui Leonardo da Vinci mă face să mă gîndesc la acel „esprit" al picturii. Iar în opera lui Paolo Uccello, mă interesează mai ales plasticitatea şi structura. Aceasta, cred, se întîmplă adesea în pictură. Unii pictori sînt superiori pentru spiritul şi forţa pe care le reprezintă. Alţi pictori îţi plac pentru că sînt mai buni ca pictori. În ce mă priveşte, găsesc că îmi plac Odilon Redon, Paul Klee şi Kandinsky pentru „esprit-ul" lor. Ca pictură pură – din punctul de vedere al plasticităţii – îmi place Picasso sau Matisse. Dar ambele puncte de vedere sînt importante.
Întreb. Astăzi sînt multe genuri de pictură. În epocile mai vechi, egipteană, greacă, Renaştere, a existat mai mult sau mai puţin un singur gen de pictură în fiecare perioadă. Din care motiv ?
Răspuns. Au existat întotdeauna diferite tipuri de pictură într-o epocă. Ceea ce vedem noi în muzee astăzi este numai rezumatul a ceea ce ne-a parvenit trecînd prin toate celelalte. Într-o perioadă de tranziţie (ca cea prezentă), în care există multe eforturi şi păreri diferite, se întîlnesc multe tendinţe în artă. Acesta este motivul pentru care mă izolez de alţii pentru a vedea clar. Iau seama la trecut, dar cînd lucrez am şi viitorul în minte.
Întreb. Care credeţi că este direcţia pe care s-ar cuveni să o apuce pictura ?
Răspuns. Să redescopere izvoarele simţirii omeneşti.
Întreb. De ce este pictura atît de esoterică astăzi ?

> *Răspuns.* Trăim într-o perioadă de tranziţie. Este necesar să revizuim tot ceea ce s-a făcut. *Întreb.* Cum vă satisface pictura din America ? Mă refer la pictorii mai tineri care privesc înainte ?
> *Răspuns.* Da, înţeleg. Admir foarte mult energia şi vitalitatea pictorilor americani. îmi place mai ales entuziasmul şi prospeţimea lor. Acest lucru inspiră încredere. Ei ar face foarte bine dacă s-ar elibera de influenţa Europei.

Starea picturii astâzi

Dintr-un interviu dat de Miró (1947)

STUART DAVIS (1894-)

Davis foloseşte crimpeie de tipăritură sau cuvinte şi expresii abstracte pentru a conferi picturii o calitate abrazivă, contemporană, şocul unei realităţi cotidiene brusc evocată în mijlocul unei scherne picturale abstracte. Alte ori literele sînt identificate cu individul şi cu emoţiile sale, într-o ambianţă citadină anonimă...

Arta lui Davis este una din puţinele verigi de legătură între prima fază de artă avansată a Americii şi experimentul contemporan. În timp ce expresia sa nu mai este corelată ca stil sau ţeluri cu abstracţionismul actual, în deceniul al patrulea ea a constituit un util cadru de referinţă şi un punct de sprijin pentru mulţi dintre artiştii tineri care începeau să se deplaseze în direcţia abstracţionismului.

SAM HUNTER

întotdeauna am considerat pictu-ra „o figuró"

Am susţinut întotdeauna că pictura are o circulaţie publică efectivă atunci cînd ea este un obiect independent şi nu reflectarea subiectivă a unuia. *Conţinutul artei* majore corespunde prospeţimii experienţei subiective care a propulsat-o, dar se comunică într-o gramatică şi sintaxă vizuală obiectivă. Arta de acest gen nu se demonetizează pentru că este bazată pe cali- 269 tatea reacţiei plăcute la lucrurile simple din
viaţa de toate zilele, facultate împărtăşită de majoritatea oamenilor. Aceste remarci constituie o rapidă trecere în revistă a unei atitudini, fără vreo pretenţie filozofică...

Recent s-au făcut auzite voci în anumite cercuri cum că există o pletoră de artă abstractă de toate genurile. S-a lansat chemarea ca „figura" să fie reintrodusă în artă. Trebuie să recunosc sincer că niciodată nu mi-am dat seama că fusese lăsată la o parte. întotdeauna am considerat că pictura este figurativă. Pot înţelege posibilitatea apariţiei unei uşoare plictiseli şi uitări ca

urmare a impactului masiv datorat contactului cu arta prezentului, dar „tratamentul” sugerat mi se pare lipsit de raţiune. îmi apare mai degrabă ca prescripţia unui vraci care şi-a pierdut talentul şi inteligenţa.
În realitate, panorama încărcată a picturii americane de astăzi este cea mai impunătoare din istoria noastră, din punct de vedere calitativ. O colare a panoramelor precedente face această constatare evidentă. Lucrările individuale care se impun nu sînt deloc afectate, ele constituind simiptomele prin care li se reaminteşte oamenilor să facă distincţia între tabelele sinoptice ale statisticii *şi* artă.

Dintr-o declaraţie a lui Stuart Davis
(1961)

CHAIM SOUTINE (1894-1943)

Totul dansează în juru-mi ca într-un peisaj de Soutine.
MODIGLIANI

îşi îndoaie şi-şi scutură figurile de parcă ar fi toate cuprinse de dansul Sf. Vitus. Naturi statice armonioase, flori şi fructe le reduce la zdrenţe şi cîrpe. Casele oscilează pe fundaţii şi se mişcă cu ardoare de colo pînă colo în peisaj, întorcîndu-l pe de-a-ndoa- selea ca într-o serie de şocuri seismice.
WALDEMAR GEORGE

Am primit cecul. Îţi mulţumesc. Regret că nu ţi-am scris mai de mult despre lucrările mele. Mi se întîmplă pentru prima oară în viaţă că nu am fost capabil să fac nimic.
Sînt într-o stare de spirit proastă, sînt demoralizat, şi asta mă influenţează.
Am numai şapte pînze. îmi pare rău. Am vrut să părăsesc Cagnes, acest peisaj pe care nu-l pot suporta. M-am dus chiar pentru cîteva zile la Cap Martin, unde m-am gîndit să mă stabilesc. Mi-a displăcut. A trebuit să curăţ pîn- zele pe care le începusem.
Mă aflu la Cagnes din nou, împotriva voinţei mele, unde, în loc de peisaje, voi fi silit să fac cîteva nenorocite naturi statice. Vei înţelege în ce stare de nehotărîre mă aflu. Nu-mi poţi sugera un loc unde să merg ? Pentru că, de cîteva ori, m-a bătut gîndul să mă reîntorc la Paris.

Starea picturii astâzi

Al d-tale, Soutine DAVID

ALFARO SIQUEIROS (1898-)

Siqueiros este sinteza minunată dintre concepţia de masă şi reprezentarea ei percepută individual.

SERGHEI EISENSTEIN

Dacă Orozco este vocea critică a acestei mişcări[1], iar Rivera interpretul ei genial, Siqueiros este flacăra entuziasmului ,neostoit şi turbulent, care arată posterităţii obligaţia ei de a continua în direcţia indicată de Revoluţia mexicană, dar pe care o con- sideră o etapă mai degrabă decît un ţel.

FERNANDO GAMBOA

1 **Aşa-numitul „neo-realism”.**

Despre arta fârâ funcţie ideologica

O artă fără funcţie ideologică, în ciuda geniului creatorului ei – sau mai concret a făuritorului ei – îl schimbă pe artist progresiv şi inevitabil într-un jongleur pentru societatea de „ladies and gentlemen”... tot aşa precum un generator determină forţa curentului.

Despre santiimentul profund al profesionalismului

Noi ne împotrivim proverbului „Un pictor este născut, nu făcut”. În schimb propunem formularea următoare : „Pictorul se naşte fără îndoială, prin aceea că facultatea sa este emotivă... dar numai mai tîrziu este făcut ori nimicit[£i]. Astfel, noi încercăm să punem capăt instinctua- lismului, metodei somnambulice, ca mobil exclusiv al producerii artelor plastice reprezen- taţionale... şi prin aceasta nu facem altceva decît să ne reîntoarcem la clasici.

Despre semnificaţia artei imexiaane imodeme

Pictura mexicană este singurul impuls internaţional cu o teorie, deşi poate foarte juvenilă, fiind teoria rudimentară a unei mişcări care tocmai începe, totuşi o teorie şi o teorie vitală în orice caz. Mai departe, ea este singura mişcare internaţională modernă care îşi pune teoria în practică ; o practică cu toate contradicţiile ce se întîlnesc inevitabil în perioadele de tranziţie, lipsindu-i încă formele şi stilurile care să-i aparţină exclusiv, amestecată cu toate. Dar acest lucru este firesc în asemenea procese de dezvoltare, mai înainte ca ea să atingă „propria sa catedrală gotică”. O mişcare, deşi încă în faza ei de bîiguire, care nu şi-a elaborat propria elocinţă şi propria ei atitudine, dar care fără îndoială are un drum deschis în faţă... singurul drum care funcţional transmite deodată echivalentul social a ceea ce astăzi sîntem capabili să denumim un realism nou, noul umanism al prezentului şi al viitorului imediat, şi, ca un ţel mai

îndepărtat, al unui nou clasicism.

Din declaraţii ale lui Siqueiros
(1951)

JEAN DUBUFFET (1901-)

Poate că cel mai original pictor care s-a impus la Paris după război nu este un abstracţionist în arta sa. Un om de o maturitate şi o inteligenţă excepţională, Jean Dubuffet combină un stil infantil cu inovaţii îndrăzneţe în tratarea suprafeţei, şi cu un simţ grotesc al umorului.

ALFRED H. BARR, JR.

Despre pictura mea

Cred din ce in ce mai mult că picturile mele din anii anteriori au evitat în subiect şi execuţie motivările specific umane. Pentru a picta pă- mîntul, pictorul tindea să devină pămînt şi să înceteze să mai fie om – adică, să fie pictor. Ca reacţie împotriva acestei tendinţe absenteiste tablourile mele din acest an pun în joc în toate privinţele o foarte insistentă *intervenţie.* Prezenţa în ele a pictorului este acum constantă, chiar exagerată. Ele sînt pline de personaje, şi de rîndul acesta rolul lor este jucat cu spirit. Mi se pare că în întreaga dezvoltare a operei mele există o fluctuaţie constantă între parţialitatea în favoarea personajelor şi parţialitatea în defavoarea lor. Pe lîngă aceasta aş menţiona că imitaţiile, elaborările şi variaţiile care au fost făcute după tablourile mele de tip „materiologic" de către atîţia pictori în ultimii ani au contribuit, fără îndoială, în a mă întoarce de pe drumul acesta şi de a mă trimite în direcţia opusă. Tablourile mele *Hautes Pâtés* din 1945 şi din anii următori, apoi cele din seria *Sols et Terrains* din 1951 şi 1952, au avut, la momentul respectiv, un caracter extraordinar şi supranatural, care m-a încîntat. Totuşi, ele nu mai excită această putere asupră-mi, acum cînd întîlneşti în vitrinele tuturor galeriilor de artă din lume tablouri derivînd din aceleaşi atitudini spirituale, şi care şi-au împrumutat mai mult sau mai puţin temele, stilul,

culoarea şi compoziţia. Simt nevoia ca fiecare operă de artă, în mod necesar şi în gradul cel mai înalt, să te scoată din context, provocînd o surpriză şi un şoc. O pictură nu ană impresionează dacă nu este complet neaşteptată. De aici derivă şi noua mea preocupare, care cel puţin îmi procură satisfacţia de a fi purtat pe un teritoriu pe care nimeni altcineva n-a mai călcat.

Dintr-o declaraţie de Dubuffet
(1961)

PHILIP EVERGOOD (1901-)

Deşi fiecare tablou este reprezentaţional, nimic nu este real. Cei slabi sînt emaciaţi. Cei puternici sînt o masă de carne. Bărbaţii săi au bicepşi enormi. Florile sale sînt cu totul disproporţionate faţă de oamenii din jur. Există o distorsionare delicată a perspectivei şi o tratare stilizatoare exagerată, care împreună conferă lucrărilor sale un sentiment de inocenţă neajutorată.

SAMUEL BEIZER

Piradu.su! final trebuie sa fie înviorător

în picturile mele urmăresc să fiu simplu şi clar. Cît despre sens, se dezvăluie cam fără menajamente. Dacă culoarea e mînuită tot atît de fără menajamente cum este ideea, s-ar putea să fii deficitar la capitolul interes plastic şi mister pictural. Cînd ideea şi atmosfera unui tablou sînt concepute puternic, direct, aceasta nu exclude folosirea estompării şi chiar a prezenţei de pasaje neexplicate şi juxtapunerea

unor amănpnte elaborate peste ele, dacă se consideră necesar.

Produsul final trebuie să fie înviorător într-un anume mod şi nerăsuflat cum este Natura însăşi. Un munte reprezintă o emoţie nestăvilită pentru ochi şi simţuri datorită faptului că simpla mărime şi masele şi blocurile abrupte se îmbină împreună cu miliardele de detalii de rocă fertilă, ţancuri de stîncă, frunziş, într-o combinaţie de pasaje întrerupte peste o formă

monolitică.
Este aceeaşi varietate pe care o are o pădure – o pasăre – orice animal.
Iar Omul are aceeaşi diversitate de textură şi formă în alcătuirea sa ca aproape orice altceva, dar aici ceva indescifrabil a fost adăugat. I s-ar putea spune : energia interioară care se reflectă în expresie. În acest fel Omul reprezintă o provocare specială adresată artistului. Pe mine mă interesează Oamenii cu precădere.

Realismul sau reprezentaţionalismul nu se vor demoda iniciodatâ

Noi, cei care tratăm un subiect, ne exprimăm personalitatea, gusturile şi talentul în această direcţie. Realismul sau reprezentaţionalismul nu se vor demoda niciodată şi nici nu vor merita vreodată epitetul de „arhaic" cu care este uneori etichetat de proşti şi ignoranţi. Reprezentările nu vor fi niciodată înlocuite de ceva nou pentru că spiritele noi le vor adăuga faze la fel cum vioara va rămîne totdeauna un instrument pentru că răspunde unei nevoi – o frumuseţe specială – o calitate în muzică pe care nimic nu o poate înlocui. Cred că oamenii vor fi totdeauna dornici să vadă o artă care se ocupă de formele naturii, de om, de animale, de copaci, o artă care încearcă să exprime stările de spirit variabile ale naturii, valorile şi emoţiile umane.

Să-i lăsăm pe teoreticieni să teoretizeze şi pe 275 avangardişti să ,,conducă". Să lăsăm ca monumentele să se desfăşoare la dimensiunile cele mai extravagante şi mai înfricoşătoare pe care le poate produce banii şi puterea, împlinind fantezist exagerările cutărei sau cutărei secte artistice.
Orice artă care posedă imaginaţie, şi are acea ,,tuşă magică" exprimînd adevăruri universale pe care omul le poate simţi şi înţelege, este validă – este Artă. Numai oamenii şi timpul vor decide ce este mare. Cît priveşte ,,durabilitatea" în stadiul actual al erei atomice, numai diplomaţii şi liderii militari vor decide ce urmează să dureze.

Din două declaraţii de Philip Evergood
(1963, 1961)

ROBERT GWATHMEY (1903-)

Mesajul lui Gwathmey este un mesaj de protest, comentariu social şi indignare prin vocea artei.
ROLAND F. PEASE, Jh.

Frumuseţea deriva din coerenţa structurala

Arta în sine rezultă, în parte, din caracterul imperios de a exprima, atribut unic al omului. Este o dorinţă de a găsi şi separa adevărul din complexul de minciuni şi subterfugii în care trăieşte omul. Ceva pe care artistul îl socoteşte în mod necesar demn de a fi înregistrat. Artistul, lucrînd fără compromisuri, din propria sa experienţă şi din convingerile sale filozofice, îşi domină subiectul. Toate acestea promovează o împărtăşire a experienţelor emoţionale valoroase şi îl recheamă pe om la idealurile sale culturale. Aspectele formale, convenţiile meşteşugului, precum şi istoria, toate sînt esenţiale pentru înţelegerea artei. Această cunoaştere, dacă este însă izolată, devine statică, iar particularităţile exterioare asumă proporţii exagerate. Timpul, locul, originea şi raritatea capătă ascendent asupra adîncimii înţelegerii. În cadrul abordării istorice înguste se pune semnul egalităţii între intelectual şi estetic, gustul ajunge să fie confundat cu moda, şi întregul devine fragmentat. A pretinde să separi subiectul de intenţia artistică echivalează cu a viola structura fundamentală, a-i nega anatomia.

Arta este soluţia conceptuală a formelor complicate, fuziunea perceptuală a personalităţii, nu umilă ornamentaţie a pirotehnicii de suprafaţă. Frumuseţea nu derivă niciodată din efecte decorative, ci din coerenţă structurală. Arta nu se dezvoltă niciodată din persuasiunea eclectismului lustruit sau din elanul îmbietor al orchestrei de estradă.

Dintr-o declaraţie de Robert Gwathmey (1963)

MARK ROTHKO (1903-)

Stilul pictural al lui Rothko a evoluat de la modul realist al anilor treizeci la invenţiile grave şi monumentale ale zilelor noastre. El şi-a dezvăluit primul său stil original la începutul anilor patruzeci, sub influenţa mişcării suprarealiste mondiale... Apoi. în 1947, Rothko a eliminat formele recognoscibile deji- nite de linii, construindu-şi suprafeţele din pete neregulate de culoare de intensităţi stridente, care formau un complex de suprafeţe segmentate şi distincte.

SAM HUNTER

Romanticii au fost îmboldiţi

îmi concep tablourile ca pe nişte drame : formele din tablouri sînt actorii. Ele au fost create din nevoia unui grup de actori care să fie în stare să se mişte dramatic nestînjeniţi şi să execute gesturi fără jenă.
Nici acţiunea nici actorii nu pot fi anticipaţi sau descrişi dinainte. Ei încep ca o aventură necunoscută într-un spaţiu necunoscut. Momentul definitivării este acela cînd printr-o strălfulgerare a recunoaşterii se constată că ei au într- adevăr cantitatea şi funcţia care a stat în intenţia iniţială. Ideile şi planurile care au existat în minte la început au fost pur şi siinplu pragul prin care se părăseşte lumea în care ei se ivesc.
Marile tablouri cubiste transcend astfel şi dezmint implicaţiile programului cubist.
Cea mai importantă unealtă pe care artistul şi-o făureşte este credinţa în capacitatea sa de a face miracole atunci cînd ele sînt necesare. Tablourile trebuie să fie miraculoase : în clipa în care unul este definitivat, intimitatea dintre creaţie şi creator ia sfîrşit. El devine un străin. Tabloul trebuie să fie pentru el, ca pentru oricine care îl contemplă mai tîrziu, o revelaţie, o rezolvare neaşteptată şi fără precedent a unei nevoi etern familiare.

Despre forme

Ele sînt elemente unice într-o situaţie unică. Ele sînt organisme ou voinţă şi pasiune de autoafirmare.

Ele se mişcă cu o libertate interioară şi fără nevoia de a se conforma sau de a viola ceea ce este probabil în lumea familiară.
Ele nu au nici o legătură directă cu vreo experienţă particulară vizibilă, dar în ele se recunoaşte principiul şi pasiunea organismelor.

Dintr-un articol de Mark Rothko (1947)

SALVADOR DALI (1904-)

Dali a înzestrat suprarealismul cu un instrument de importanţă capitală, mai cu seamă cu metoda critică paranoică, care s-a dovedit imediat capabilă de a fi aplicată cu egal succes la pictură, poezie, cinema, la construirea unor obiecte tipic suprarealiste, la modă, la sculptură şi chiar, dacă este necesar, la tot soiul de exegeze.

ANDRÉ BRETON

Metoda oriticâ (paranoica

Consider că a sosit momentul cînd, printr-o avansare paranoică şi activă a minţii, va fi posibil (simultan cu automatismul şi alte stări pasive) să sistematizăm haoticul şi astfel să ajutăm la discreditarea completă a lumii realului.
Paranoia se foloseşte de lumea exterioară pentru a afirma ideea ei dominantă, şi are caracteristica descumpănitoare de a-i face pe alţii să accepte realitatea acestei idei. Realitatea lumii exterioare este folosită pentru ilustrare şi demonstraţie, şi ea astfel vine să servească realitatea minţii noastre.

Definiţia suprarealismului [1]

1 **La ultima expoziţie dadaistă importantă de la Paris, din iunie 1922, André Breton şi liderul dadaist Tristan Tzara s-au aflat în divergenţă. După victoria lui Breton, el a reuşit să atragă în tabăra sa o seamă de dadaişti importanţi, elveţieni şi germani. în 1924, s-a publicat Primul Manifest Suprarealist. în Manifest, Breton îşi definea crezul astfel : „Cred în transmutaţia viitoare a celor două stări aparent contradictorii, visul şi realitatea, într-un fel de realitate absolută, de suprarealitate, dacă ne putem exprima astfel. Aştept nerăbdător această**

Fotografia colorată manual a „iraţionalităţii concrete” şi a lumii imaginatice în general.

Din Provocări filozofice, de Dali

WILLEM DE KOONING (1904-)

Impunerea lui Willem de Kooning în rolul său de cel mai influent pictor al expresionismului abstract a început imediat după prima sa expoziţie individuală în 1948. ...De Kooning este un inventator. O singură linie se-nvolburează şi se angulează, se intersectează pe sine, inter acţionează, produce forme. Alte linii participă. Formele încep să intre în raporturi şi acţiuni reciproce şi pînă în preajma anului 1959 sînt uitate sau convertite în suprafeţe inundate de culoare ; străvezii dar bogate în nuanţe şi culori; culori peste culori; culori în culori; culori ce extind spaţiul, definesc suprafeţe.

DANIEL ABRAMSON

Nu exista <un stil de <a picta astăzi

Spiritual sînt oriunde spiritul meu îmi permite să mă aflu, şi asta înseamnă în mod necesar viitorul. Nu mă bîntuie nici o nostalgie totuşi. Dacă întîlnesc una din acele mici figurine mesopotamiene, nu mă înconge nici un dor, ci, dimpotrivă se poate să mă cuprindă o stare de nelinişte. Arta nu pare niciodată să mă liniş-

---

realizare, sigur că eu nu voi lua niciodată parte la ea, dar moartea nu va însemina mare lucru pentru mine dacă aş putea gusta bucuria pe care o va degaja în ultimă instanţă”. Deoarece mişcarea suprarealistă s-a preocupat de literatură şi de politică ca şi de artele plastice (în 1925 Breton a alăturat-o comunismului), au existat numeroase *dispute intelectuale printre membrii noii mişcări.* Una din raţiunile principale pentru care supra- realismul a eşuat, ca mişcare, în anii treizeci s-a datorat faptului că, ideologic, nu s-a putut alinia cu dogmatismul. Totuşi artiştii au continuat să lucreze individual în spirit suprarealist.

Printre artiştii care s-au asociat într-un fel sau altul mişcării încă din primii ani, se numără Tanguy, Emst, Arp, Masson, Matta, Dali, Seligman şi alţii.

tească sau să mă purifice. Par întotdeauna învăluit în melodrama vulgarităţii. Nu mă gîndesc la interior sau la exterior – sau la artă în genere – ca la o situaţie de tihnă. Ştiu că există o idee terifiantă acolo undeva, dar ori de cîte ori vreau să mi-o apropii, mă cuprinde o senzaţie de apatie şi simt nevoia să mă întind şi să dorm. Unii pictori, printre care mă număr, nu le pasă pe ce fel de scaun stau. Nici măcar nu trebuie să fie unul confortabil. Sînt prea nervoşi ca să descopere unde ar trebui să şadă. Nu doresc să „şadă într-un stil". Mai degrabă, ei au descoperit că pictura – orice fel de pictură, orice stil de pictură – spre a fi cît de cît pictură, de fapt – este un fel de a trăi astăzi, un stil de viaţă, ca să zicem aşa. În aceasta rezidă forma ei. Exact lipsa ei de utilitate o face să fie liberă. Acei artişti nu doresc 280
să se conformeze. Ei doresc numai să fie inspiraţi. Instinctul de grup poate fi o idee bună, dar există totdeauna cîte un dictator mărunt care doreşte să facă din instinctul său instinctul de grup. *Nu există* nici un stil de a picta astăzi. Există tot atîţia naturalişti printre pictorii abstracţi cîţi pictori abstracţi în aşa numita şcoală tematică.

Dintr-o declaraţie de Willem de Kooning (1951)

Une-o-ri trec prin perioade de adevâratâ disperare

Indiferent ce văd devine formele mele şi condiţia mea. Formele ce pot fi recunoscute şi pe care oamenii le desluşesc uneori în tablouri după ce ele sînt pictate, le văd eu însumi, dar dacă ele ajung acolo accidental, sau nu, cine ştie ?...

Trebuie să recunosc deschis că vreau să dobîndesc recunoaşterea şi popularitatea. Desigur, uneori trec prin perioade de adevărată disperare, îmi privesc tabloul şi-mi spun : ,,Ce naiba fac ?" Dar s-o iau iarăşi de la capăt – care capăt ? Ca artist sînt ce sînt acum, şi nu at fi cu putinţă să mă întorc din nou la figurativ, la academie, adică de acolo de unde am pornit. În Olanda eram un membru al academiei cu toate drepturile, de la vîrsta de

doisprezece ani.

Dintr-un interviu cu Willem de Kooning de Selden Rodman (1956)

ARSHILE GORKY (1904-1948)

Cînd Jackson Pollock, Hans Hofmann, Arshile Gorky şi alţi cîţiva dintre contemporanii lor au căutat în primii ani ai celui de al doilea război mondial să se emancipeze atît de lumea închisă a abstracţionismului geometric cît şi de sugerarea de imagini din arta figurativă şi suprarealistă, ei s-au trezit brusc pe un teritoriu nefamiliar, lipsit de reperele convenţionale

sau de procedeele prescrise. Ei ajunseseră în necunoscut oarecum din spirit de abnegaţie, dar au pornit o dezbatere asupra renunţării la trecut, asupra valo* rilor pozitive ale libertăţii şi spontaneităţii. Invenţia liberă deveni proprid ei justificare şi planul tabloului, realitatea fizică a suprafeţei în toată concreteţea ei, deveni propria ei mitologie. Funcţia imaginii a fost inversată; a fost detaşată de toate obiectele din lumea exterioară, şi a devenit în schimb un grafic vital al propriilor operaţii ale artistului; reflecta autosufici- enţa actului creator.

SAM HUNTER

Pictîind fresca aeroportului

Suprafaţa planului arhitectonic bidimensional al zidului trebuie reţinută în pictura murală.

Cum să înving această problemă plastică cînd tema frescelor mele era aceea a spaţiului nelimitat al lumii cerurilor aviatice ?... Problema s-a rezolvat de la sine cînd am luat în considerare noua viziune pe care zborurile au dat-o ochilor oamenilor. Insula Manhattan cu toţi zgîrie-norii ei de la bordul unui avion care zboară la înălţimea de cinci mile devine doar o hartă geografică, o suprafaţă plană bidimensională. Această nouă percepţie simplifică contururile şi formele obiectelor terestre. Grosimea obiectelor este pierdută şi rămîne numai spaţiul ocupat de obiecte. O astfel de simplificare îndepărtează toate detaliile decorative şi lasă

artistului limitări care devin un stil, o invenţie plastică, caracteristică timpului nostru. Cum aveam să utilizez acest concept nou pentru frescele mele ?
în concepţia populară despre artă, un aeroplan este pictat ca şi cum ar arăta într-o fotografie.
Dar o asemenea idee învechită nu are nici o unitate arhitecturală în spaţiul pe care urmează să îl ocupe, nici nu reprezintă veridic un aeroplan cu toate ramificaţiile lui. O operaţie deveni „imperativă", şi de aceea în primul panou de „Activităţi pe cîmp" a trebuit să disec un avion

în părţile lui constitutive. Un avion se compune dintr-o multitudine de contururi şi forme, iar eu am folosit asemenea forme elementare cum ar fi o cîrmă, o aripă, o roată, un proiector etc., spre a crea nu numai interesul numeric, ci şi pentru a include de asemenea în cadrul unui spaţiu moral dat simbolurile plastice ale aviaţiei. Aceste simboluri plastice sînt elementele permanente ale aeroplanelor care nu se vor schimba odată cu schimbările de proiectare... . Pentru a mări intensitatea acestor forme, am folosit astfel de culori locale ce pot fi văzute pe cîmpul de aviaţie, roşu, albastru, galben, negru, gri, maro, pentru că aceste culori au fost folosite iniţial să contureze mai puternic obiectele în raport cu fundaturile neutre, astfel ca ele să se distingă clar şi repede.

Dintr-o declaraţie de Arshile Gorky

CORNELIU BABA {1906-)

Corneliu Baba s-a afirmat în pictura românească ca una din personalităţile cele mai viguroase şi mai reprezentative. Arta sa realistă evocă viaţa şi năzuinţele oamenilor în forme monumentale, pline de forţă şi de expresie.
Arta lui Corneliu Baba e în primul rînd o meditaţie asupra lumii şi a vieţii şi nu un simplu cîntec de culori.
K. H. ZAMBACCIAN

Corneliu Baba este, prin toate aspectele artei sale, un pictor al omului. Dimensiunea umană este pretutindeni prezentă în arta lui. înregistrăm această prezenţă chiar acolo unde tematica nu implică figura omului. Dar ea ne vorbeşte mai puternic acolo unde artistul şi-a propus anume studiul caracterelor omeneşti, aşa cum acestea apar în expresia figurilor, în atitudinile corpului, în elocinţa mîinilor, nelipsite din toate portretele lui Baba.

TUDOR VIANU

Tanitza n-a avut nevoie de savantlîcul dubios al descompunerilor recompuse

În faţa unui nud de Tonitza, a unui cap de copil, a portretului de clovn, a unui peisaj sau vas cu flori, la fel ca şi în faţa oricărei pînze de Luchian, ţi se cere sfiiciune. Lirismul şi candoarea sensibilităţii amîndurora nu suportă gălăgie, teoriile încîlcite, vulgaritatea ; la fel cum nu suportă interpretările literare, istorisirile banale pe marginea admirabilelor crîmpeie de poezie, explicate cu palete. înrudite, prin bogăţia şi lumina lor.

Deşi activitatea lui Tonitza se desfăşoară în perioada dintre cele două războaie mondiale în care tensiunea creatoare a artistului era ameninţată de caracterul nevrotic al urmelor marelui flagel social, forma sa nouă în pictura românească rezistă sensibilităţii morbide a secolului —angoasa tragică a epocii nu-l biruie. La adăpostul lecţiei lui Luchian şi copleşit de lirismul dramatic al sublimului martir al picturii româneşti, Tonitza n-a avut nevoie de savanţii cui dubios al *descompunerilor recompuse* şi nici de încîlcitele enigme ermetice ale vremii. Pictura sa, la fel ca a marelui său dascăl, este cînd cîntecul fermecat al unui fluier cioplit, cînd arabescul şi culoarea înfloriturilor fără pereche pe un vas de lut ţărănesc. În simplitatea picturii amîndurora stă cea mai autentică lecţie de meşteşug şi de sinceritate. Luchian şi Tonitza trăiesc alături în cea mai deplină înfrăţire, strălucirea picturii unuia nefăcînd decît să doreşti alături şi pe a celuilalt.

Din prefaţa la albumul N. Tonitza, 1965

La pictorul D. Ghiaţâ vremea s-a oprit undeva

O lumină fără durată şi fără direcţie învăluie lumea aceasta creată de pictor şi îi dă posibilitatea să reziste tocmai prin lipsa ei de localizare, la fel cum forma elementelor din tablou va rezista printr-o permanentă atitudine sta-

tică. La pictorul. D. Ghiaţă . vremea s-a oprit undeva. Chiar-oamenii care stau. in grupuri . au nemişcarea gravă a copacilor sau a munţilor din jur. Şi important e că, deşi sînt găsiţi ocazional de pictor, ei rămîn nişte prezenţe de totdeauna. în ei trăiesc toţi cei dinaintea lor, cei de azi şi cei ce vor veni,. la fel de impasibili. Lumina ce se cerne peste ei este şi ea la fel, a unei ore indecise. Totul e pictat cu o paletă rafinată pe forme de o mare robusteţe statuară.

De la Luchian încoace cred că e cel mai autentic pictor român prin simplitatea rafinată a stilului şi a paletei. Naivitatea plină de inteligenţă, umor şi bun simţ ţin locul pe care alţii îl dau speculaţiilor viciate de tot soiul de teorii din importuri şi de incursiuni ostentative în lumea nevinovatelor motive naţionale plagiate pînă la saturaţie.

Din prefaţa la Catalogul Expoziţiei retrospective D. Ghiaţă, 1967

Eu consider câ orizontul artei ramme nemărginit

în curînd voi împlini 64 de ani. Pictez de cînd ţin minte. Muncesc mult, dar realizez, puţin. Cînd semnez un tablou o fac cu ezitare şi cu tristeţe, şi chiar din acel moment voiesc să încep a-l reface, sperînd să izbutesc o capodoperă măcar de rîndul acesta. Mă obsedează o frază care a fost scrisă despre un mare pictor român, Ştefan Luchian : „Dacă nu ar fi fost obligat să-şi cîştige existenţa cu pictura toată viaţa, ar fi continuat lucrul la un singur tablou, fără să apuce să-l termine vreodată”. în reali-

tate aceasta reprezintă drama fiecăruia dintre noi, bîntuiţi de himerele viziunilor noastre şi ale unei realizări ideale, o Fata Morgana a bucuriilor greu cîştigate şi în urma unor mari suferinţi.

Prefer să pictez oameni. îi consider un subiect **285**
inepuizabil şi de un interes permanent făcînd parte din lumea creaţiei mele. Prin tradiţie, temperament şi concepţie sînt realist. îmi dau seama că ceea ce creăm noi, şi mai cu seamă felul în care o facem, reprezintă un act intim care ne priveşte exclusiv. Acesta este motivul pentru care este foarte dificil să transmitem altora secretele unui asemenea act care este atît de greu de explicat chiar nouă înşine, încerc să înţeleg tot ceea ce se consideră valabil în artă, de la picturile grotelor din Altamira pînă la cele din ziua de azi. Eu consider că orizontul artei rămîne nemărginit, după cum modalităţile de gîndire şi de expresie din toate timpurile au fost nelimitate. Admir tot ceea ce consider că reprezintă adevăr, pasiune şi idei înălţătoare în lucrările marilor pictori, indiferent de modalitate sau de tendinţe. Urmăresc cu ochi atent spiritul inventiv al artiştilor contemporani, dar simt că există multe confuzii paradoxale, între noţiunile de *vechi* şi de *nou,* cu atît mai mult cu cît există încă loc îndestulător atît pentru vechi cît şi pentru nou.

Pictez potrivit propriului meu eu şi doresc să mă recunosc printre alţii chiar cu riscul izolării. Amestec culorile potrivit unor reguli pe care le ştiu, dar care au fost experimentate de atîţia alţii înaintea mea. Mă strădui să dobîndesc cu ele încîntări de lumină şi culoare. Ceea ce mă interesează este calitatea tabloului pe care îl pictez şi emoţiile pe care le pot transmite prin intermediul lui.

Acestea-mi sînt gîndurile dimineaţa cînd deschid uşa atelierului, pe frontispiciul căruia am scris cuvintele de adîncă şi nobilă modestie ale

lui Maurice de Vlaminck : „J'ai fait ce que j'ai pu, j'ai peint ce que j'ai vu.[u]

septembrie 1970 (Versiunea românească a cuvîntului introductiv „În loc de prefaţă" la Catalogul Expoziţiei Corneliu Baba, deschisă în decembrie 1970 la Galeriile Hartman din New York). 286

Arta trebuie să emoţioneze. Un tablou trăieşte prin frumuseţea plastică a mijloacelor de exprimare şi prin sentimente dramatice adine omeneşti. O pictură mare te turbură, îţi dă emoţii puternice, care te împiedică mult timp să o uiţi.

0 înţelegere adîncă a realităţii, o participare sinceră şi activă la efortul colectiv, o însuşire din ce în ce mai desăvîrşită a meşteşugului şi mijloacelor de exprimare, iată datoria supremă ce se impune artiştilor din acest ceas.

Epoca noastră ne oferă trăirea cea mai intensă pe care a cunoscut-o vreodată omenirea. Intensitatea dramatismului şi a entuziasmului e poate mai mare ca orieînd. Pentru a traduce în viaţă aceste două aspecte intense, variate şi permanente ale trăirii omeneşti este nevoie de mijloace corespunzătoare. Nu orice vocabular, orice instrument, orice paletă poate traduce aceste culmi ale vieţii. Cu o orchestră de muzicuţe nu poţi cînta *Eroica* şi nici cu o paletă din care lipsesc tonurile grave nu poţi picta *Judecata din urmă.*

Fragmente de jurnal *România Literară*, IV, 1971, nr. 47/163

PETER BLUME (1906-)

Artistul american care strict vorbind s-a aflat cel mai aproape de suprarealism a fost Peter Blume. Picturile sale cele mai timpurii... combinau asocierea liberă, imagistica fantastică şi suprafeţele precizioniste ale lui Sheeler şi ale „Imaculaţilor"1 ...El pictează cu grija scrupuloasă a unui meşteşugar din secolul al cincisprezecelea şi este un tehnician uluitor.

SAM HUNTER

Povestitul este o funcţie primordiala a artelor plastice

Întrucît mă preocupă comunicarea ideilor, nu sînt cîtuşi de puţin jenat să „povestesc" în picturile mele, deoarece eu consider că aceasta este una din funcţiile primordiale ale artelor plastice. Imaginile picturale sau vizuale fac în aceeaşi măsură parte din materialul pictorului ca şi culoarea, contururile şi formele pe care le utilizează. Ele au, în plus, o calitate unică care se distinge tot atît de mult de limbajul verbal cît se disting simţurile între ele. Ele trebuie folosite plastic pentru a evoca „imaginea totală" de care este capabilă o pictură.

Estetica modernă a despuiat pictura de această calitate aproape cu repulsie. Orice ins sofisticat ştie acum că nu există critică mai distrugătoare a unui tablou ca aceea de ,,ilustrativ" sau „lite- ralizant". Personal, cred în extinderea hotarelor experienţei în artă mai degrabă decît în restrîngerea ei. Mi-ar place să văd calitatea luminii, acum aproape pierdută, aşa cum a dezvoltat-o Caravaggio, integrată încă odată picturii. Mi-ar place să văd iluzia, iluzia spaţiului, texturii şi realităţii reinstaúrate din nou ca încă unul din misterele artei picturale care o fac într-adevăr unică. La orizontul critic mi-ar place să văd o reevaluare generală a valorilor care să reducă cultul primitivismului şi „inocenţei" la perspectiva adecvată. în fine, mi-ar place să văd un interes reînnoit pentru gestul uman, cu toate subtilităţile şi variaţiile sale infinite. Aceasta oferă materialul cel mai stimulator pentru artist. De ce să nu fie folosit ?

Dintr-o declaraţie de Peter Blume
(1963)

BALTHUS (BALTUSZ KLOSSOWSKI) (1908)

De peste treizeci de ani lucrează într-un stil care este diamentral opus tendinţelor contemporane... Lucrul important pentru el este' să redescopere mijloacele

dute care dau posibilitate pictorului să transpună vizi-unea sa interioară direct pe pînză. O simplă reîntoarcere la tradiţie nu este suficientă.

GEORGES BERNIER

Reflecţii despre pictura

Balthus spune că pentru el „un peisaj trebuie să fie strict; cu cît devine mai depersonalizat artistul, cu atît mai bine poate atinge acel stadiu al cunoştinţelor şi înţelegerii care a fost domeniul pictorilor din vechea Chină".
Uneori conversaţia sa exprimă descurajare. El este înclinat să spună că „este imposibil să pictezi un portret bun astăzi, că ultimele portrete mari au fost făcute de Renoir şi Bonnard". Afirmaţia lui Courbet : „să creezi o magie sugestivă care să conţină atît obiectul cît şi subiectul, lumea din afara artistului, şi artistul însuşi", este foarte aproape de crezul lui Balthus. Căci Balthus crede că „în trecut pictorii erau în stare să creeze această magie pentru că lucrau într-un limbaj pictural suficient de perfect ca să nu intre în conflict cu gîndirea".

Din O *convorbire cu Balthus*, de Georges Bernier (1956)[1]

FRANCIS BACON (1910-)

Categoriile noastre istorice devin neputincioase, iar suprarealismul devine doar un termen care să caracterizeze un aspect al fenomenelor complexe ale mişcării

Notă : După spusele lui Georges Bernier, * „Balthus este discret pînă la fanatism ; detestînd mărturisirile el crede că artistul poate lucra numai anonim El refuză să dea interviuri sau să fie fotografiat".
Acesta este motivul pentru care declaraţia lui Balthus a trebuit să se bazeze pe relatarea unui intermediar, Georges Bernier, redactor la revista *UOeil* şi prieţen cu Balthus.

moderne. Acest aspect stă încă mărturie, nu numai în opera acelor artişti ca Max Ernst, Miro, Matta, Ma- gritte, Delvaux şi Lam, dar de asemenea în opera artiştilor mai tineri ca Francis Bacon şi Heinz Troekes, a căror operă este pe atît de „paranoic critică", pe cît şi-ar putea-o dori orice suprarealist.

HERBERT READ

Despre pictura

încerc să pictez dîra lăsată de fiinţele umane asemeni mucilagiului lăsat de melci.
De obicei îmi place o pînză cînd o termin. Dar cu cît mai mult mă uit la ea, cu atît devin mai nesatisfăcut. Dacă cineva nu o ia de la mine în cîteva zile, probabil că aş distruge-o. (întregul scop) e ca prin deformare să ajung la realitate. Deformez pentru a aduce în mod violent realitatea obiectului în prim plan.

Despre arta abstracta

Omul se plictiseşte de decorativ. Omul este obsedat de el însuşi. Aş dori ca într-o bună zi să surprind un moment de viaţă în deplina lui violenţă, deplina lui frumuseţe. Aceasta ar constitui pictura supremă.

Dintr-o declaraţie de Francis Bacon (1962)

FRANZ KLINE (1910-1962)

Un nou dinamism spaţial se declară de-a dreptul miraculos fără resursa culorii, depinzînd numai de intensitatea tuşei penelului, fie ea păstoasă ori fluidă, sau constînd din dîre strălucitoare sau mate de pigment alb şi negru. Alături de expoziţia lui Philip Guston din acelaş an[i], cea a lui Kline anunţa ultima extindere nouă şi semnificativă a stilurilor radical abstracte ale deceniului.

ŞAM HUNTER

[1]]9!>0

Despre lucrările mele în alb-negru

Din 1949 am lucrat mai ales în vopsele alb- negru sau cerneală pe hîrtie. înainte de aceasta mă gîndisem să pictez compoziţii cu penelul şi în cerneală folosind forme figurative şi obiecte reale în culoare. Primele lucrări numai în alb- negru păreau să evoce figuri, şi le-am intitulat ca atare. Mai tîrziu rezultatele păreau să semnifice ceva – dar era dificil să li se atribuie un subiect sau o denumire, iar în prezent îmi este imposibil să găsesc o formulare verbală directă în legătură cu picturile mele în alb- negru.

Dintr-o declaraţie de Franz Kline (1955)

Răzbate emoţia pictorului ?

Oamenilor li se năzare adesea că unui pictor abstracţionist nu-i place realismul. Mie îmi place opera lui Hyman Bloom şi mergînd înapoi, cea a lui Ryder şi chiar cea a lui Eakins. Dar adevărul e că pictori ca Daumier şi Ryder niciodată nu pictează lucrurile aşa cum arată acestea. Nimeni nu poate, uitîndu-se vreodată la o marcă de Ryder – ca o halcă de catran negru – să-mi spună mie că o barcă a arătat vreodată astfel ! Sau despre una din figurile lui Daumier, alcătuite din lespezi de vopsea, deliberat neşlefuite ! Proba ultimă a picturii, fie a lor, a mea, sau a oricărui altcuiva este dată de răspunsul la întrebarea : răzbate emoţia pictorului ?...
Socotesc minunat faptul că un artist ca Jack Levine se poate preocupa în continuare de imagini reprezentaţionale şi texte ilustrative. Dacă poate determina o puternică reacţie emoţională, *pictînd* în această manieră, forţa sa este de netăgăduit. La fel mi se întîmplă să admir lucrările lui Evergood şi Tamayo.
Asociaţia libera de la început şi pînâ la stadiul de finisare
Procedeul este cuvîntul cheie. Diferenţa rezidă în

faptul că nu începem cu un sentiment clar al procedeului. Este asociaţia liberă de la început şi pînă în stadiul de finisare. Vechea idee era să faci uz de talent. Ne dăm seama că aceasta echivalează cu adoptarea liniei minimei rezistenţe. Chiar şi un pictor ca Larry Rivers se foloseşte de darul său creator la modul vechi – fapt care e cît se poate de rezonabil; nu-l critic şi nici nu spun că nu s-ar putea ca pentru el să fie tocmai calea potrivită – dar pictori ca Rothko, Pollock, Still poate ca reacţie la tendinţa de *a analiza,* care a dominat pictura de la Seurat la Albers, *asociază,* recurgînd la un minim de analiză. O nouă formă de expresionism a urmat inevitabil. La de Kooning, procedeul constă dintr-o schimbare continuă şi din imediatitatea schimbării. La Pollock, este încrederea pe care o resimţi de pe urma concentrării şi energiei sale într-un tablou dat.

Caligrafia

Oricui îi place caligrafia. Nu trebuie să fii artist ca să-ţi placă, nici nu trebuie să te duci în Japonia. A mea a rezultat din desen şi din lumină. Cînd mă uit pe fereastră – am locuit întotdeauna în oraş – nu văd copaci în floare sau munţi de dafin. Ceea ce văd – sau mai degrabă, nu ceea ce văd, ci simţămintele stîr- nite în mine de acea privelişte – e ceea ce pictez.

Dintr-un interviu cu Franz Kline de Selden Rodman (1956)

ION **ŢIICULESCU** (1910-1962)

În ceea ce priveşte pictura românească, rareori mi s-a părut că este cazul să mă emoţionez atît, mai mult: să fiu zguduit, ca atunci cînd este vorba de viaţa şi opera lui Ştefan Luchian.

Cred că după acest martir al artei sale, încă o dată se poate vorbi la noi, cu aceeaşi vibraţie a inimii, cw aceeaşi bucurie a spiritului, despre viaţa şi opera lui Ion Ţuculescu...
Biruinţa lui Ţuculescu este mare şi pilduitoare, fiindcă e una din acele biruinţi tîrzii, dar sigure care, din timp în timp, ne zguduie conştiinţele şi îmbogăţesc tezaurul spiritual al omenirii.

GEO BOGZA

Aşa cum s-a spus despre Picasso că a recapitulat, sub ochii noştri, istoria formelor, se poate spune şi despre Ţuculescu că a reactualizat anumite procese de creaţie de la fundamentele artei noastre, creînd unele opere care farmecă, intrigă, uimesc, dar şi altele care răscolesc prin dramatismul lor...
Ion Ţuculescu a spart tiparele stilisticii populare şi culte pentru a le recompune într-un spirit nou şi viguros, ceea ce a izbutit cu o certă şi uimitoare măiestrie. Prin neliniştile şi impetuozitatea lui, prin forţa lirismului său, el ne face să înţelegem infinitele valenţe ale folclorului şi artei noastre şi capacitatea lor de a fi trecute în nepieritoare expresii universale.

PETRE COMARNESCU

Arta nu se face din mijlocul vieţii, ci din marginea ei

Am privit zilele acestea pictura mea cu ochii unui vizitator. Gîndurile pe care le-am avut cînd am făcut-o nu mă întîmpină în prag. Ele lasă primul loc altora pe care nu le-am gîndit şi trăit niciodată, îmi par nişte străini care mă privesc cu priviri duşmănoase. Sînt spaimele necunoscutului, spaimele nopţilor cu stele, spaimele pădurilor adînci şi întunecoase. Sînt spaimele absolutului şi ale morţii. Pictura unui om care se apropie de 50 de ani. în peisajele din Grecia de acum 20 de ani, văd un tînăr care priveşte încrezător înainte. Tinerii nu au idee de moarte şi de vremelnicie. Viaţa e frumoasă, cerul e totdeauna senin. La 46 de ani, vezi altfel. Vîrsta aceasta îţi pune la îndemînă toate lupele şi microscoapele ei ca să vezi urîtul şi adevărul. Apar primele spaime ale vremelniciei.

Abia acum creezi cu gîndul la eternitate. La 25 de ani nu creezi niciodată cu gîndul la eternitate. Deci nu poţi fi artist. Arta nu se face din mijlocul vieţii, ci din marginea ei. Mă dumiresc acum privind ce am făcut, că am vrut să pictez scoarţe româneşti, dar a ieşit o lume ciudată de existenţe umane simplificate – păsări şi fluturi tot atît de stranii. Sensuri neliniştitoare se desprind din privirile ochilor negri scufundaţi într-un ocean de orange ori din capetele suprapuse. Raţiunea a dirijat o pictură senină – senină ca scoarţele româneşti. Pictorul secret din mine a visat la altceva – la misterul cosmic.

Expoziţia din casa mea (Lucrările folcloristice din 1947—56), Amfiteatru, iulie 1966, p. 107

Despre tatâl meu

Născut la 19 mai 1910 în Craiova, din părinţi institutori, şi-a petrecut copilăria în casa bunicului său. Frumuseţea grădinii, întîmplările depănate cu vocea blajină a bunicului îl captivează, îi stîrnesc imaginaţia. După cum el însuşi a mărturisit mai tîrziu, lor le-a datorat în primul rînd cultul pentru natură. începe să deseneze şi să picteze de timpuriu, iar la 15 ani expune pentru prima oară. Cu banii obţinuţi din vînzarea tablourilor pleacă în Italia. Ceea ce pictează apoi este în stilul lui Grigorescu, Aman, Tattarescu. Dar disperat că pictura nu-i poartă amprenta sigură a personalităţii sale, renunţă. în continuare se înscrie şi urmează – concomitent – studiile facultăţilor de medicină şi ştiinţe naturale. De altfel toată viaţa, studiul faunei microbiene, concretizat în cîteva apreciate lucrări ştiinţifice – „Cercetări asupra compoziţiei şi virtuţilor curative ale apelor lacului Techirghiol", „Biodinamica lacului Te- chirghiol" – a fost a doua sa mare pasiune.

Brusc impresionat ele un motiv pictural (în 1935), revine la artă. Marius Bunescu îl înbăr- bătează şi îl îndrumă cu multă căldură. Vacanţele de vară devin adevărate călătorii de lucru : Turcia, Grecia, Egipt, Franţa, Elveţia, Italia.

în 1938—1939 prezintă tablouri din perioada luminoasă senină (Grecia) şi din influenţa andreesciană ; în 1940, după marea durere a morţii bunicului – din perioada neagră ; în 1943 afi- şază un panou întreg de cîmpuri de rapiţă aşezate în bloc.

Anii 1945—1946 înseamnă descoperirea farmecului deosebit al covoarelor olteneşti. Mai întîi peisajele realiste capătă o notă de poezie şi visare – „Arături de primăvară", „Portretul lui Ulică" (Sora mea). Treptat, apoi, elementele populare organizează elementele naturii şi din simple decoraţii ele ajung expresia naturii. Această perioadă – în oare evoluează continuu de la prezentarea naturii la exprimarea prin ea, a unor stări sufleteşti foarte intense – durează zece ani.

Anul 1957 marchează începutul perioadei simbolice. Acum, elementele folclorice (fluturii, floarea, păpuşa, ochiul ca expresie a trăirii) formează împreună un element nou : totemul. Multiple aspecte r[T]e vieţii – inaccesibile în limbajul său anterior – se relevă acum într-o viziune plastică îmbogăţită, ca în „Testamentul meu", „Clepsidră" etc. încetează din viaţă în 1962 – într-o perioadă cînd creaţia sa tindea să dobîndească noi sensuri, în care mesajul său umanist să capete noi valenţe.

Despre tatăl meu, de Adina Ţuculescu, Viaţa Studenţească X, nr. 5, 1965

JACKSON POLLOCK (1912-1956)

Deși Pollock și alți cîțiva dintre contemporanii săi americani au fost atrași de suparealism, deoarece exasperările sale și climatul de criză părea să fie

consonant cu propriile lor sentimente violente de revoltă, ei n-au fost proiectaţi în primid şi în primul rînd într-o artă a fanteziei sau viziunii himerice, ci într-una a senzaţiilor picturale concrete şi imediate.
SAM HUNTER

Cum pictez

Pictura mea nu $e realizează pe şevalet.
Arareori îmi întind pînza în prealabil. Prefer să fixez pînza neatinsă pe peretele tare sau pe podea. Am nevoie de rezistenţa unei suprafeţe tari. Pe duşumea mă simt mai la largul meu. Mă simt mai aproape, parte mai integrantă din tablou, întrucît în felul acesta pot umbla în jurul lui, pot lucra din cele patru laturi, şi pot fi propriu zis *în* tablou. Această metodă este asemănătoare celei practicate de pictorii indieni în nisip din America de Vest. Continui să mă îndepărtez tot mai mult de ustensilele obişnuite ale pictorului cum sînt şevaletul, paleta, pensulele, etc. Prefer beţele, mistria, cuţitele şi vopseaua fluidă pe care o las să picure, sau un impasto dens cu nisip, sticlă pisată şi alte corpuri străine.
Cînd mă aflu *în* pictura mea, nu-mi dau seama de ceea ce fac. Numai după o anumită perioadă în care „fac cunoştinţă" cu ea văd cu ce m-am ocupat. Nu mă tem să fac schimbări, distrugînd imaginea, etc., deoarece pictura are o viaţă a ei proprie. încerc să o las să transpară. Numai atunci cînd pierd contactul cu pictura rezultă o harababură. Altminteri există o armonie pură, un schimb reciproc lejer, şi pictura iese bine.

Dintr-un articol de Jackson Pollock (1947).

ROBERT MOTHERWELL (1915-)

Robert Motherwell se distinge prin extraordinara sa inventivitate în crearea de forme extrem de personale, care se proiectează şi se retrag în spaţiu şi îşi modifică proporţionalitatea cu rezultate ambigui.

ALLEN S. WELLER

O pictură trebuie să realizeze un contact uman

Niciodată nu mi-am considerat tablourile ca fiind „abstracte” – nici cei care trăiesc alături de ele zi de zi nu le consideră astfel – soţia şi copiii, bunăoară, sau acea profundă şi neîmblânzită bătrînă doamnă franţuzoaică al cărei exil la New York i-a prilejuit o trăire mai intensă datorită acelei minuscule colecţii a tablourilor mele. Întîmplarea face să gîndesc mai ales în culori – aceasta stă în firea pictorului – la fel cum muzicienii gîndesc în muzică. Căci nimic nu poate fi mai concret pentru cineva decît propriul său gînd simţit, propria sa simţire gîndită. îmi simt cel mai pregnant propria realitate atunci cînd mă aflu în studio, şi mă revoltă orice descriere a ceea ce transpiră acolo drept „abstract” – care astăzi nu mai însemnează „a selecta”, ci ceva departe de realitate. De realitatea cui ? Şi la ce nivel ? Dacă o pictură nu stabileşte un contact uman, nu reprezintă nimic. Dar şi publicul are o răspundere. O ador pe bătrîna doamnă franţuzoaică pentru că alege dintre lucrările mele pe acelea care o mişcă pe ea în mod special. Prin mijlocirea tablourilor, pasiunile noastre se ating. Tablourile sînt vehicole ale pasiunilor, de toate tipurile şi gradele, şi nu obiecte drăgălaşe de lux asemenea automobilelor sport, în societatea noastră, capacitatea de a oferi şi de a primi pasiuni este limitată. Din acest motiv, actul de a picta este o adîncă necesitate omenească, şi nu producerea manuală de marfă. Respect colecţionara care a înapoiat galeriei unul din tablourile mele „abstracte” motivînd că îi inspiră un sentiment prea tragic, ca să-l poată privi în fiecare zi. Dar undeva există un om cu sentimentul tragismului vieţii care-l îndrăgeşte şi care într-o zi cred că va găsi mijlocul de a intra în posesia lui. Acestea sînt contactele umane reale, iar eu iubesc pictura care poate fi un vehicol pentru contactele 297 umane. În această societate solitară şi apatică,

ritualurile sînt adesea demodate şi corupte, dezacordate faţă de ceea ce ştim şi simţim. ...Pictura adevărată înseamnă mult mai mult decît „realizarea de tablouri”. Omul nu este nici element decorativ şi nici anecdotă.

Dintr-o declaraţie de Robert Motherwell (1955)

JACK LEVINE (1915-)

Jack Levine găseşte situaţii şi personaje dramatice în ambianţa citadină americană. Lucrările sale de început aveau un caracter pronunţat dar eficient satiric, străbătute adesea în subsidiar de multă amărăciune ; astăzi ele tind spre o civilitate mai marcantă în comentariul lor social. El continuă să cultive un stil pseudo-impresionist strălucitor şi a extins conceptul de pictură ilustrativă la proporţii monumentale.

ALLEN S. WELLER

Distorsiunea şi expresionismul nu sînt acelaşi lucru

Distorsiunea şi expresionismul nu sînt acelaşi lucru. Clouet, Corneille de Lyon distorsionează. Distorsionezi din nevoia de intropatie. Acorzi unui lucru o arie mai mare pentru că este mai important. Şi o madonă este mai importantă decît un număr, orişicînd. Distorsionezi din raţiuni editoriale – un mod elegant de a numi caricatura – acest lucru s-a întîmplat întotdeauna, şi asta nu este expresionism. Eu atenuez fiecare tuşe a penelului în favoarea structurii capului...

Am distorsionat întotdeauna în scopul satirei sau patosului sau pentru alte multe motive, dar niciodată ca să mă exprim pe mine. Distorsiunea este totdeauna un vehicol dramatic. Drama este un simţ al exteriorului. Lumea este sigură, şi personajele au proporţional o anumită înălţime. Desigur, le distorsionez. Este o distor-

siune, dar ea întotdeauna se corelează... se *corelează* într-adevăr...
Poate că am o idee despre o regulă pe care nu intenţionez s-o urmez. Dar nici nu am de gînd s-o pierd din vedere. A o pierde din vedere echivalează cu a pierde totul.

Dintr-o declaraţie de Jack Levine (1952)

ANDREW WYETH (1917-)

Multe din picturile sale folosesc unghiuri şi puncte de observaţie neaşteptate asupra celor mai simple întîmplări din natură. Detaliul minuţios şi atent ar putea aproape să-i atragă denumirea de realist fotografic, cu deosebirea că n-a fost încă inventat acel aparat fotografic care să concentreze totul într-o scenă atît de consecvent revelatoare. Culoarea pare subordonată sensibilităţii sale deosebite faţă de textura temelor.

LYDIA K. GRIMES

Ţelul meu este sâ evadez din materialul cu care lucrez

Dorinţa mea intimă să desenez şi să pictez s-a materializat în acţiune ca urmare a numeroaselor aventuri de tinereţe din studioul tatălui meu, unde la vîrsta de paisprezece ani am început o lungă perioadă de instruire. Această educaţie se realiza printr-un continuu exerciţiu de desen şi compoziţie după mulaj, după model şi după peisaj, „şi asta", spunea tatăl meu adesea, „atît pentru a înţelege natura obiectiv, cît şi pentru a mă pregăti astfel temeinic în vederea excursiilor de mai tîrziu, prin stările de spirit subiective, precum şi pentru a dobîndi înaltul spirit al expresiei personale şi emotive". Ţelul meu este să evadez din materialul cu care lucrez. Să am grijă ca nici un reziduu al mecanismelor tehnice să nu se interpună între expresia rnea şi observator. Să caut libertatea prin forme şi structuri semnificative mai degrabă decît prin diversiunea aşa-numitei mînuiri libere şi accidentale a penelului. Pe scurt, să dizolvăm în aerul limpede toate

impedimentele care ar putea întrerupe curgerea bucuriei pure. Nu evidenţierea măestriei, ci mai curînd camuflarea ei, spre a face din ea ceea ce se cuvine, servitoarea frumuseţii forţei şi conţinutului emoţional.

Dintr-o declaraţie de Andrew Wyeth (1943)

ALAN DAVIE (1920-)

Ştia ce trebuie să respingă (1947), şi orice simţ de „afinitate naturală" faţă de americani va fi avut, s-a născut din faptul că ei respingeau arta picturii în baza unui apetit formidabil pentru actul picturii.

ROBERT MELVILLE

Pictura fârâ subiect ori forma

Într-un stadiu incipient ambiţia mea era de a mă elibera de convenţiile realizării de tablouri, spre a produce picturi fără subiecte şi formă. Totuşi am descoperit că m-am legat de conceptul îngust şi dogmatic de a fi fără idei. Am început să realizez ideea rolului distrugerii şi mi-am dat seama că un factor important în creaţie este mai curînd „sfărîmarea ideilor" decît absenţa lor.

Pictura şi arta Zen a tragerii cu arcul

Cu cît te încăpăţînezi mai mult în strădania de a învăţa să loveşti cu arcul ţinta cu atît nu vei reuşi. În acelaşi mod, atîta vreme cît sînt conştient de incapacitatea mea de a picta exact cum doresc, sînt paralizat de însăşi acea dorinţă şi numai atunci cînd reuşesc să distrug total acea dorinţă reuşesc să creez ceva.

Dintr-un interviu cu Alan Devie (1961) 300

KAREL APPEL (1921-)

împreună cu CorneiUe şi Constant, Appel este unul din fondatorii „grupului experimental olandez

EXPRESIONISMUL 1000—1955

Despre pictura

Pictura este o experienţă senzorială, tangibilă, o „impresionare” intensă determinată de bucuria şi de tragedia* omului.
O experienţă spaţială care, nutrită de instinct, devine o formă vie. încerc să captez această realitate tangibilă în culoare, şi astfel să confer expresie epocii mele.

Dintr-o declaraţie de Rarei Appel

BURT HASEN (1921-)

Compuse dintr-o substanţă compactă şi dintr-o preocupare pentru elementul spaţial în arta abstractă, tablourile lui Hasen nu reprezintă ci simbolizează experienţa.

CARLYLE BURROWS

Imagini multiple

Mă preocupă imaginile multiple şi imaginaţia nezăgăzuită. A exista înseamnă a te minuna şi uimi în faţa naturii, această enigmă inepuizabilă. Externul şi internul – un evantai des- făcîndu-se şi închizîndu-se. Un conglomerat de fiinţe ; existenţa mitică ciocnindu-se de viaţa adevărată spre a crea raportări veşnic schimbătoare. Misterul formelor ce atinge înţelesul lucrurilor; visările imposibile şi ceea ce pot afla în ele.
Foarte, foarte de timpuriu ne concepem un mod de a vedea. Fosile vii, noi ne înmagazinăm impresii, semne şi simboluri. Acumulăm hrană în subsolul fiinţei noastre pentru utilizări viitoare. Apoi, într-o zi, aceste semne impresii şi simboluri ţîşnesc înaintea noastră, metamorfozate aproape magic de timp şi amintire. În fine găsim un loc unde să aşezăm tot acest tal- meş-balmeş pestriţ. Anii de ucenicie nerăbdătoare şi asiduă n-au fost în zadar. Iscodesc semnificaţia trecutului şi a multelor clipe pe care le trăiesc. Sînt cei doi poli între care s-ar putea să mă descopăr.

Dintr-o declaraţie de Burt Hasen (1963)

HERBERT KATZMAN (1923-)

Primele şi cele mai tîrzii faze ale operei lui Katzman sînt unite printr-o dispoziţie sufletească continuă şi omniprezentă pe care un critic a descris-o ca fiind atît romantică cît şi germanică. Omagiul lui Ensor, pe care Katzman l-a pictat acum cîţiva ani, a fost de fapt un omagiu adus întregii picturi a profunzimii de spirit: de la Munch la Soutine şi de la Ryder la Kokoschka. Aceştia nu reprezintă totuşi în mod necesar influenţele principale care s-au exercitat asupra lui Katzman, căci el este mai degrabă pictorul unei anumite tradiţii decît membrul unei şcoli.

RANDOLPH BARR

Despre pictura

întrucît viaţa desfide formula, tot astfel procedează şi pictura dacă semnificaţia ei rezidă în reflectarea cea mai veridică a vieţii. De aceea, pentru unii pictori, încununarea în arta lor nu vine simplu din juxtapunerea adecvată a culorii lîngă culoare sau a formei lîngă formă. În pictura lor, ca şi în viaţă, există luptă şi dezamăgire înaintea realizărilor, şi prima lor cale spre împlinire reprezintă pragul spre un nou labirint de obstacole şi probleme.
Constat că sînt unul dintre aceia, din familia pictorilor expresionişti, angajaţi într-o experienţă in curs, în care căutările de noi valori reprezintă împlinirea.

Experţi de arta, academii, filozofi ai artei şi cronicari de arta

Experţii de artă, academiile de un fel sau altul, filozofii artelor şi criticii sau cronicarii nu se află în ¡nici un fel de relaţie semnificativă cu pictura şi pot fi consideraţi ca neimportanţi pentru activitatea pictorului. Ei nu pot fi totuşi ignoraţi ca periferici vieţii artistice întrucît ei dispun într-adevăr de o putere considerabilă în ateliere.

Dintr-o declaraţie de Herbert Katzman (1963)

GEORGE RHOADS (1926-)

George Rhoads este un pictor „vizionar". El foloseşte imagini nu pentru ca să ne spună ceva despre senzaţiile sale vizuale, despre felul în care ochiul său reacţionează faţă de obiectele vizibile, sau ca să ne spună ceva exclusiv despre el însuşi, despre personalitatea sa, aşa cum par să facă „pictorii acţiunii" (action painters); el ne prezintă un fel de a vedea şi de a imagina, adică de a gîndi despre „realitate" şi de a se ocupa emoţional de ea. ...Socot că aceasta este o artă de marc clasă.

W1LLIAM STEIG

Trebuie sâ lucrez cu bucurie

Trebuie să lucrez cu bucurie. Pentru mine nu există altă cale. Cînd văd lucruri urîte mă simt nenorocit pînă cînd nu le izbăvesc pictîn- du-le în propria mea lume. Aceasta este bucuria.

Lumea noastră este urîtă pentru că oamenilor le este teamă să vadă. Vederea clară de care se bucură un artist, şi trebuie să fii artist, îl aşază veşnic dincolo de acţiunea liniştitoarelor iluzii populare. Oamenii închid ochii în faţa urîţeniei din jur şi dau ascultare cîntecelor de leagăn ale nebuniei colective care cîntă despre securitate, putere, superioritate. Cei care strigă cel mai tare după realism sînt cei care sînt cel mai iremediabil pierduţi în vise. Aceştia sînt pragmaticii, constructorii, făuritorii de impresii, în orbirea lor, ei creează un haos al urîţeniei. Dar chiar şi în cele mai respingătoare aglomerări de clădiri, automobile, peisaje torturate şi oameni brutalizaţi, există o germinare de viaţă spontană. Aceasta este ceea ce încerc să pictez. Am un ţel ironic, dar primul meu ţel e să transform urîţenia astfel ca să se integreze în lumea mea, care este lumea reală.

Despre critica

Nn de mult un pictor mi-a spus, fără nici un pic de ruşine, că atunci cînd a făcut parte din- tr-un juriu pentru alegerea unor picturi pentru o expoziţie, a aprobat un tablou care nu i-a plăcut pentru că un

critic, pe care îl avea foarte mult la inimă, îl lăudase pe artist. Cînd l-am întrebat de ce n-a făcut uz de propria sa judecată, mi-a răspuns că pictura era „importantă” şi că umilele sale sentimente faţă de ea erau lipsite de orice valoare. Prin „important” mi-a spus că înţelege „semnificativ pentru dezvoltarea artei”. Nu-şi dădea seama că indiferent ce „se dezvoltă” în artă este lipsit de importanţă.
Critica sforăitoare prosperă în lumea aceasta unde fiecare se întreabă ce gîndesc toţi ceilalţi despre toate, aşa încît ei să nu trebuiască să decidă de capul lor.

Despre arta „la ordinea zilei"

Un cuvînt despre arta pop, obiectele găsite, expresionismul abstract şi alte asemenea clici la modă. Majoritatea acestor artişti îşi irosesc imaginaţia scornind reţete pentru urîţenie, lipsă de noimă şi insulte cu care să-i alimenteze pe snobi. Unii dintre ei cred în mitul pe care snobii l-au creat pentru ei, iar alţii îşi rîd în barbă ; în oricare din ipostaze sînt patetici.

Dintr-o declaraţie de George Rhoads (1963)

ROBERT D'ARISTA (1929-)

El experimentează acum liric cu tradiţiile lui Cézanne şi Seurat şi noile sale naturi moarte cu fructe şi flori, ca şi studiile sale figurative, indică o direcţie nouă ce cîntă-n surdină cu inima uşurată.

ROLAND F. PEASE, JR.

Reflecţii asupra picturii

Există, poate, în pictură, mai mult ca în majoritate formelor artistice, o pătrundere a evenimentelor şi posturilor publice, aparent numai indirect legate sau pertinente procesului picturii înseşi şi, ocazional, în conflict serios cu ea. În ciuda insistenţei de ultimă oră asupra esteticii

personalului, idiosincraziei şi exclusivismului, artistul persistă în a se instituţionaliza, în a conduce şcoli, în a crea edificii publice amorfe cu dogme şi ierarhii, într-o preocupare mai mult decît trecătoare faţă de ereziile artistice. în trecut, uniformitatea de efort şi atitudinea rezultantă a acestei comportări a fost recompensată cu un produs şi o realizare pe măsură. Dar aceasta se îmbină logic cu etosul, de exemplu (şi încă unul deosebit de pertinent), a impresionismului francez, cu principalele sale surse într-un realism nou, orientat ştiinţific. Am fi tentaţi chiar să presupunem că o reprezentare a realului în condiţiile unei teorii a analizei stabile, ar trebui prin forţa lucrurilor să fie anonimă, şi că diferenţele stilistice ar putea fi desconsiderate aproape ca efect rezidual.

Poate pentru că socotim vîrsta artei „moderne" de la ivirea impresionismului, cursul istoriei sale a asumat proporţiile unui mit pe care noi insistăm să-l repetăm ca o condiţie prealabilă pentru validitatea propriei noastre arte ca „istorică". şi „modernă". în orice caz, formarea impresionismului ca mişcare şi teorie care în mod natural au adaptat un efort şi un rezultat colectiv, ar fi putut înainta departe în direcţia justificării cursului său istoric potrivit unui model nu depărtat de o pseudo-escatologie a unei mişcării triumfătoare politice sau religioase. în această ordine de idei, ne intrigă comentariul lui Mary Cassatt asupra lui Picasso

— „El putea să înveţe şi o piatră să deseneze"

— Probabil că pentru ca o mişcare să capete aderenţă, un om eu un asemenea talent aparte este inestimabil.

Sînt pe deplin convins că lucrurile şedeau aproape aşa. Pe de altă parte, dacă o teorie a artei insistă în a nega validitatea oricărui etos real, ne uimeşte uniformitatea rezultatelor, configuraţia efortului de grup, semnificaţia ereziei, şi de loc în ultimul rînd, opera interesantă produsă. Deosebindu-se probabil în toate celelalte privinţe, diferitele mişcării contemporane par să fie de acord numai asupra

unei fidelităţi faţă de efortul expresivjmic şi personal – ca apoi să purceadă să prolifereze arbitri, exegeţi, galerii, clici, şi cabale care trebuie să constituie o sursă de uimire mai cu seamă participanţilor. Părînd a se supune fiecărei legi ştiute de cei puţini, care încearcă să-i manevreze pe cei mulţi, ei recurg de la evanghelismul virtuos, la activismul bonapartist, la exagerări ş.a.m.d. Vorbim de rezultatul final şi-l numim academic, cu invidie – cu speranţă, îl numimi şcoală.

Fiind pictor, nu neg cel puţin o participare pasivă din parte-mi la acest gen de eveniment şi, poate, sînt pe deplin ambiguu, aşa cum se întîmplă, cred, cu cei anai mulţi oameni. Este

posibil, altminteri, ca mai toată arta de valoare perenă să fie rezultatul unui asemenea proces. Nu mai e cazul să spun că faza finală, coruptă, repugnă oricui, dar – întrucît caracteristica epocii este, se pare, suprapunerea şi succesiunea rapidă a evenimentelor – această fază poate fi liniştitor de scurtă. Aş susţine că în contradicţia dintre teorie şi fapt, pictorul poate să-şi examineze prea bine ideile în raport cu validitatea valorilor din pictura sa care sînt exclusive şi personale, şi să caute să izoleze nişte elemente relativ mai universale care pot, în definitiv, să fie cu adevărat aparente. Mai departe, se pot examina implicaţiile reale ale unui colocviu artistic de orice natură, cu sau fără riscurile sale însoţitoare.

Dintr-o declaraţie de Robert D’Arista (1963)

BIBLIOGRAFIE

ALBERTI, LEON BATTISTA, ***Despre pictura,*** **Editura Meridiane. 1962**
APOLLINAIRE, GUILLAUME, ***The Cubist Painters,*** **New York, 1944**

BARR, ALFRED H., Jr., ***Cubism and Abstract Art,*** **New York, 1936**
, Picasso Fifty Years of His Art, New York, 1946
Matisse, His Art and His Public, New York, 1952
BAUDELAIRE, CHARLES, ***The Mirror of Art,*** **New York, 1956**
BAUR, JOHN I. H., The New Decade, 35 American Painters and Sculptors, New York, 1955
BAZAINE, JEAN, Notes sur la peinture d'aujourd'hui, Paris, 1953
BECKMANN, MAX, ***On My Painting,*** **New York, 1941**
BELLOWS, GEORGE, ***The Paintings of George Bellows,*** **New York, 1929**
BENESCH, OTTO, ***Edvard Munch,*** **Londra, 1960 BERENSON, BERNARD,** ***The Drawings of the Florentine Painters,*** **Chicago, 1938**
, Italian Painters of the Renaissance, Londra, 1952
, Aesthetics and History, New York, 1954
BERNIER, GEORGES, ,,On Balthus", ***The Selective Eye*** **(New York), 1956-57**
BLAGA, LUCIAN, ***Scrieri despre artă,*** **Editura Meridiane, Bucureşti, 1970**
BOAS, GEORGE, Courbert and the Naturalist Movement, Baltimore, 1938.
BODE, W. von, Great Masters of Dutch and Flemish Painting, Londra, 1909.
, Die Kunst der Frührenaissance in Italien, Berlin, 1926.
BOGDAN, RADU, ***Andreescu,*** **vol. I, ed. Meridiane, 1969**
BRANDES, GEORG, ***Michelangelo : His Life, His Times, His Era,*** **New York, 1963.**

BRAQUÉ, GEORGES, ***Le Jour et la nuit ; Cahiers, 1917-1952, Paris, 1952***
BRETON, ANDRÉ, ***What Is Surrealism ?*** **Londra, 1936**
BUCHER, FRANÇOIS, ***Despite Straight Lines,*** **New Haven, 1961**
BUNESCU, MARIUS, ***însemnările unui pictor,*** **ed. Meridiane, 1965**
BUSUIOCEANU, AL., ***Andreescu,*** **Fundaţia pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1936**

CAILLER şi COURTHION, Portrait of Manet, by Himself and His Contemporaries, Londra, 1960 CALIERJ, PIETRO, Paolo Veronese, sua vita e sue opere, Roma, 1888
CALVERT, ALBERT F., ***Goya,*** **Londra, 1908**
CASSOU, JEAN, ***Situation de Part moderne,*** **Paris, 1950**
CENNINI, CENNINO, ***The Book of the Arts,*** **Londra, 1899**
, The Craftsman's Handbook **(Il libro dell'arte) New Haven, 1933**
CHRISTENSEN, ERWIN O., ***The History of Western Art,*** **New York, 1962**
CISEK, OSCAR WALTER : ***Eseuri şi cronici plastice,*** **ed. Meridiane, Bucureşti, 1967**
CLARK, KENNETH, Leon Battista Alberti on Painting, Londra, 1944
, Pierro della Francesca, Londra, 1951
, The Nude, **New York, 1959**
, Lanscape into Art, Boston, 1961
CLEMENCEAU, GEORGES, ***The Water Lilies,*** **New York, 1930**
COMARNESCU, PETRU, ***Ion Juculescu,*** **ed. Meridiane, Bucureşti, 1967**
Contemporary American Painting and Sculpture, Urbana, III., 1959, 1961
CONWAY, WILLLIAM MARTIN, ***The Van Eycks and Their Followers,*** **Londra, 1922**
COOPER, DOUGLAS, Fernand Léger et le nouvel espace, Geneva, 1949
COROT, JEAN BAPTISTE CAMILLE, ***Corot, raconté par lui-même et par ses amis,*** **Geneva, 1946 COURTHION, Vezi Cailler.**

DAVID, JACQUES, LOUIS Le Peintre Louis David, souvenirs et documents inédits, Paris, 1880 DE GROOT, C. HOFSTEDE, Die Urkunden über Rembrandt, Haga, 1906
DE KOONING, WILLEM, "What Abstract Art Means to Me", ***Bulletin of the Museum of Modern Art,*** **Vol.XVIII, No. 3 (New York, 1951)**
DELACROIX, EUGENE, ***The Journal of Eugène Delacroix,*** **New York, 1948**
DENIO, ELIZABETH H., Nicolas Poussin, His Life and Work, Londra, 1899
DE VftlES, A. 6., ***Jan Vermeér van Delfit,*** **Londra, n.d.**

DEWEY, JOHN, ***Art as Experience,*** **New York, 1934**
DOERNER, MAX, ***The Materials of the Artist,*** **New York, 1949**
DOUGLAS, LANGSTON
, Leonardo da Vinci, His Life and Pictures, ***Chicago,*** **1944**
DOWENS, VILLIAM HOWE, ***The Life and Work of Winslow Homer,*** **Cambridge, Mass., 1911.**
DÜRER, ALBRECHT, ***Hrana ucenicului pictor,*** **ed. Meridiane, Bucureşti, 1970**
DURET, T., Manet and the French Impressionists, Londra, 1910
DUTHUIT, GEORGES, ***The Fauvist Painters,*** **New York, 1930**

EASTLAKE, CHARLES, Materials for a History of OH Painting, Londra, 1847
EEGHEN, ISABELLA, H. van, ***Seven Letters from Rembrandt,*** **Haga, 1961**
ERBEN, WALTER, ***Mark Chagall,*** **Londra, 1957**
ESCHOLIER, RAYMOND, ***Matisse,*** **New York, 1960**

FEINiNGER, LYONEL, ***Excerpts,*** **New York, 1941**
FERNANDEZ, JUSTINO, ***El arte moderno en Mexico,*** **Mexico City, 1944**
FINBERG, A. J., ***The Life of J. M. W. Turner,*** **New York, 1961**
FLEXNER, JAMES T. ***America's Old Masters,*** **New York, 1939**
FLOREA VASILE, Cheorghe Petrașcu, ed. Meridiane, 1970 FRIEDLÄNDER, MAX J., Early Netherlandish Painting from Van Eyck to Bruegel, Londra, 1956
FRIEDLÄNDER, W., Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting, New York, 1957
FROMENTIN, EUGÈNE, ***Maeştrii de odinioară,*** **ed. Meridiane, Bucureşti, 1969**
FRY, ROGER, Reflections on British Painting, New York, 1934

GABO, NAUM, ***Of Divers Arts,*** **New York, 1962**
GARDNER, HELEN, ***Art Through the Ages,*** **New York, 1959**
GEORGE, WALDEMAR, ***Giorgio de Chirico,*** **Paris, 1928**
GILCHRIST, ALEXANDER, ***Life of William Blake,*** **New York, 1880**
GILSON, ETIENNE, ***Painting and Reality,*** **New York, 1959**
GOETHE, JOHANN WOLFGANG von, ***Theory of Colors,*** **Londra, 1840**
GOGH, VINCENT van, The Complete Letters of Vincent Van Gogh,, Greenwich, Conn., 1959 , Scrisori, 2 vol., ed. Meridiane, Bucureşti
GOLDWATER, ROBERT, Primitivism in modern Painting, New York, 1938

— şi **MARKO, TREVES,** *Artists on Art,* **New York, 1958**
GOLZIO, V., *Raffaelo, nei documenti e nelle testlmoni- onze dei contemporanei e nelle letteratura del suo* **se- colo, Vatican, 1936**
GONCOURT, EDMOND şi JULES, *French Eighteenth Century Painters,* **Londra, 1948**
GOODRICH, LLOYD, *Thomas Eakins, His Life and* **Work, New York, 1933**
GORKY, ARSHILE, *Aviation : Evolution of Forms under Aerodynamic Limitations,* **New York, 1957 GRIS, JUAN, "On the Possibilities of Painting",** *Transatlantic Review,* **Vol. I, nr. 6 (Paris, iunie 1924) ; Vol. II, No. 1 (Paris, iulie 1924)**
GROHMANN, WILL, *Paul Klee,* **New York, 1954 GROSZ, GEORGE,** *George Grosz Drawings,* **New York, 1944**
GUÉR1N, MARCEL, *The Degas Lettres,* **Oxford, n.d.**

HAUSER, ARNOLD, *The Social History of Art,* **4 vol., New York, 1957-59**
HENRI, ROBERT, *The Art Spirit,* **Philadelphia, 1951**
HOLDER, FERDINAND, "The Mission of the Artist", *Liberté de Fribourg,* **martie 1897.**
HOGARTH, WILLIAM, *The Analysis of Beauty,* **Londra, 1753**
HOLT, ELIZABETH, *A Documentary History of Art,* **Princeton, 1957**
HUNTER, SAM, Modern American Painting and Sculpture, New York, 1962
HUYGHE RENÉ, Art Treasures of the Louvre, New York, 1962

IDEVILLE, H.D.*, Gustave Courbet, Notes et documents sur sa vie et son oeuvre, Paris, 1878 INNESS, GEORGES, Jr., Life, Art, and Letters of George Inness, New York, 1917

JANSON, H. W. şi DORA JANE, *The Picture History of Painting,* **New York, 1961**
JIĂNU, IONEL, BENEŞ, V., *Mărturii despre N. Grigorescu,* **Ed. de Stat pt. Literatură si Arta, Bucureşti, 1957**
JOYANT, MAURICE, *Henri de Toulouse-Lautrec,* **2 vol., Paris, 1926**
JUSTI, CARL, Diego Velazquez and His Times, Londra, 1889

KAHNWEILER, DANIEL-HENRY, *Juan Gris* **:** *His Life and Work,* **Londra, 1947**
KANDINSKY, WASSILY, Concerning the Spiritual in Art, New York, 1947
KLEE, FELIX, *Paul Klee,* **New York, 1962**
KUH, KATHARINE *Léger,* **Chicago şi New York, 1953**
LEONARDO da VINCI, *Tratatul despre Pictură,* **©d. Meridiane, Bucureşti, 1970**
LE ROY, GRÉGOIRE, *James Ensor,* **Bruxelles, 1922**
LESLIE, C. R., *Memoirs of John Constable,* **Londra, 1845**
LOMAZZO, GIOVANNI PAOLO, *A Trade Containing the*

Arts of Curious Painting, Oxford,
LONGHI, R., *Piero della Francesca,* Londra, 1930

MACK, GERSTLE, *Toulouse-Lautrec,* New York, 1938
, Gustave Courbet, New York, 1951
MALEVICI, KASIMIR, „Die gegenstandlose Welt", *Bauhausbücher II,* (München, 1927)
MALINGUE, MAURICE, Paul Gauguin, Letters to His Wife and Friends, Londra, n.d.
MALONE, EDMOND, The Works of Sir Joshua Reynolds, Londra, 1797
MALRAUX, ANDRÉ, *The Voices of Silence,* New York, 1953
MANDER, CAREL van, *Dutch and Flemish Painters,* New York, 1936
MARIN, JOHN, Editorial, *The Palisadian,* Nov. 15, 1940
MATHEY, FRANÇOIS, *The Impressionists,* New York, 1961 MI.LER, DOROTHY C., *Fourteen Americans,* New York, 1946
MIRÓ, JOAN, *Interview in Possibilities I,* (New York), larna, 1947-1948
MONDRIAN, PIET, Plastic Art and Pure Plastic Art, New York, 1953
MUNTZ, EUGENE, *Raphael,* Londra, 1896

NEWMEYER, SARAH, *Enjoying Modern Art,* New York, 1962
NOLDE, EMIL, *Das eigene Leben,* Berlin, 1913
NORDNESS, LEE, *Art, USA, Now,* Lucerna, 1962
NORMAN, DOROTHY, *John Marin,* New York, 1949
OPRESCU, GEORGE, *Scrieri despre artă,* ed. Meridiane, Bucureşti, 1966

PACH, WALTER, Queer Thing, Painting : Forty Y eras in the World of Art, New York, 1938
Ingres, New York, 1939
, Renoir, New York, 1950
PALLADY, THEODOR, *Jurnal,* ed. Meridane, 1966
PANOFSKY, ERWIN, *The Early Netherlands Painting,* Cambridge, Mass. 1953
, Meaning in the Visual Arts, New York, 1955
PATER, WALTER, The Renaissance : Studies in Art and Poetry, Londra, 1919
PENROSE, ROLAND, *Picasso, His Life and Work,* New York, 1962
PERRUCHOT, HENRI, *Toulouse-Lautrec,* New York, 1962
PETRAŞCU, N., *Pictorul Grigorescu,* Bucureşti, 1895
PETRUS, PICTOR BURGENSIS, *De prospectiva pigendi, Strasbourg,* 1899
POLLOCK, JACKSON, "My Painting". *Possibilities I,* (New York), larna 1947-48
POST, C. R., *History of Spanish Painting,* 12 vol., Cambridge, Mass, 1930-58

READ, HERBERT, *The Meaning of Art,* Baltimore, 1951

, *The Philosophy of Modern Art,* ***New York, 1955***
, *A Concise History of ModernPainting,* ***New*** **York, 1962**
REDON, ODILON, "An Artist's Journal", *Tricolor,* **Vol. XI, No. 11, (New York, 1945)**
, *Bresdin Lithography and the Nature of Black,* **Northampton, Mass, 1959**
RESSU, CAMIL, *Însemnări,* **ed. Meridiane, Bucureşti, 1967 REWALD, JOHN,** *Paul Cézanne Letters,* **Londra, 1941**
, *Cămile Pissarro, Letters to His son Lucien,* ***New*** **York, 1943**
—-—, *The History of Impressionism,* ***New York, 1946***
, *Georges Seurat,* ***New Yrok, 1946***
, *Pierre Bonnard,* ***New York, 1948***
, *Post Impressionism from Van Gogh to Gauguin,* **New York, 1956**
REYNOLDS, JOSHUA, *The Discourses of Sir Joshua Reynolds,* ***Londra, 1842***
RICCI, CORRADO, *Correggio ; His Life, His Friends, and His Time,* ***Londra, 1897,***
RICHTER, JEAN PAUL, *Literary Works of Leonardo da Vinci,* ***Londra, 1883***
RIDOLFI, CARLO, *Delle maraviglie dell'Arte,* ***Veneţia*** **1648**
RITCHIE, ANDREW CARNDUFF, *Abstract Painting and Sculpture in America,* ***New York, 1951***
, *Edouard Vuillard,* ***New York, 1954***
, *The New Decade,* ***New York, 1955***
RODMAN, SELDEN, *Conversations with Artists,* **New York, 1957**
ROSENBERG, J., *Rembrandt,* **Cambridge, Mass., 1948**
ROTHKO, MARK, „The Romantics Were Prompted", *Possibilities* **/. (New York), larna 1947—48 ROUSSEAU, HENRI, „Letter to André Dupont",** *Les Soirées de Paris,* **Vol. Ill, No. 20, (ian. 1933).**
RUBENS, PETER PAUL, *Pictor şi diplomat (scrisori),* **ed. Meridiane, Bucureşti, 1970**
RUELANS, *Correspondance de Pierre-Paul Rubens,* ***Antwerpen, 1887,***
RUSKIN, JOHN, *Works,* **Londra, 1903-12**

SACHS, PAUL J., *The Pocket Book of Great Drawings,* ***New York, 1961***
SAINSBURY, W. NOEL, *Originally Unpublished Papers Illustrative of the Life of Sir Peter Paul Rubens,* ***Londra, 1859***
SAMSON, ADELAIDE, "Paragraphs from the Studio of a Recluse", *The Broadway Magazine* **(New York), Sept. 1905**
SANDRART, JOACHIM von, *Teutsche Academie der Edlen* **Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste, München, 1675**
SCHLOSSER, J., von, *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*

Berlin, 1912
SELZ, PETER, *German Expressionist Painters,* ***Berkeley, 1957***
'he Work of Jean Dubuffet, ***New York, 1962***
SEUPHOR, MICHEL, *Piet Mondrian, Life and Work,* ***Londra,*** **1957**
SIQUEIROS, DAVID ALFARO, *Through the Road of a Neo-Realism or Modern Social Realistic Painting in Mexico,* ***Mexico, 1951***
SLOANE, JOSEPH C., *French Painting between the Past and the Present,* ***Princeton, 1951***
SOBY, JAMES THRALL, *George Rouault,* **New York, 1947**
, *Giorgio de Chirico,* ***New York, 1955***
SPENCER, JOHN R., *Alberti on Painting,* **New Haven, 1956**
STONE, IRVING si JEAN, I, *Michelangelo, Sculptor,* **New York, 1962**
SWEENEY, J., J., Marc Chagall, New York, 1946
SYMONDS, JOHN ADDINGTON, *The Life of Michel-Angelo Buonarroti,* **Londra, 1893**

ŞIRATO, FRANCISC, *Încercări critice,* **ed. Meridiane, Bucureşti, 1967**

TAINE, HIPPOLYTE, *Philosophie de Part,* ***Paris, 1918***
TATTARESCU, GHEORGHE M.. *Percepte și studii folositoare asupra proporțiunilor corpului umanu și Jesemnu dupe cei mai celebri pictori,* ***Tipografia lucratorilor asociați, București, 1865***
TAYLOR, JOSHUA C., *Futurism,* **New York, 1961**
THEMERSON, STEFAN, *Kurt Schwitters in England,* **Londra,**
1958
THORNBURY, WALTER, *Life of J. M. W. Turner,* **Londra, 1877**
TIETZE, HANS, *Titian Paintings and Drawings,* ***Viena, 1937***
, *Tintoretto* **New York, 1948**
TONITZA, JM. *Scrieri despre artă,* **ed. Meridiane,, Bucureşti**

VASARI, GIORGIO, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților,* **2 vol., ed. Meridiane, București, 1969**
VENTURI, LIONELLO, *Italian Painting,* **Geneva, 1950**
VIANU, TUDOR, prefaţă la albumul *Corneliu Baba,* **ed. Meridiane, Bucureşti, 1964**
VILLQN, JACQUES, *Reflections on Painting***, Boston, 1950**
VLAHUTĂ, ALEXANDRU, *Pictorul N. I. Grigorèscu,*
Clasici români comentaţi, Cariova, 1936
VOLLARD, AMBROISE, *Renoir, An Intimate Record,* **New York, 1925**

WHEELER, MONROE, *Soutine,* **New York, 1950**

WHISTLER, JAMES ABBOT McNEILL, ***The Gentle Art of Making Enemies*** **New York, 1893**
WILENSKI, R. H„ Modern French Painters, Londra, 1954 WÖLFFLIN, HEINRICH, ***The Art of the Italian Renaissance,*** **New York, 1913**
, Principles of of Art History, New York, 1950
WORRINGER, WILHELM, Form in Gothic, Londra, 1927

ZAMBACCIAN, K. H., G. ***Petraşcu,*** **Cartea Românească, Bucureşti, 1945**
, însemnările unui amator de arta, ESPLA, Bucureşti, 1952
, ***Pagini despre arta,*** **ed. Meridiane, Bucureşti, 1965**
ZUCKER, PAUL, ***Styles in Painting,*** **New York, 1963**

Abramson. Daniel, 280
Albers, 292
Alberti, Leon Battista, 8, 29, 33
Altdorfer, 283
Aman. Jean, 205
Andromide, 36—37
Andreescu, Ion, 141, 165, 166, 167, 168, 215, 235
Apollinaire, Guillaume. 047
Appel, Karel, 36, 301
Arghezi, Tudor, 190
Aristomene, din Thasos 36
Aristotel, 13 Arp, 183, 279

Baba, Corneliu, 141, 283, 286
Bacon, Francis, 106, 289, 290
Balia, 245
Balthus, (Baltusz Klossowski), 288, 289
Balzac, Honoré de 10, 232
Barr, Alfred, 4-gr, 261, 273, 302
Barthol omé, 131
Bartoloz zi, 101
Bastien-Lepage, 173
Baudela ire Charles, 48, 95, 111
Beard sley, Aubre

y, 265
Beckmann. Max, 17, 18
Beethoven, 138
Beizer, Samuel, 274
Bellows, George, 14, 15, 243, 244
Berger, Ernest, 53
Bernard, Emile, 143, 144, 145, 146, 160, 218
Bernier, Georges, 289
Blaga, Lucian, 200
Blake, William, 14, 98, 101
Blanche, Jacques Emile, 127
Bloom, Hyman, 291
Blume, Peter, 18, 287, 288
Boccioni, Umberto, 10, 15, 244, 245
Bogza, Geo, 293
Bonnard, Pierre, 187, 188, 212, 289
Bosch, Hieronymus, 177
Braque, Georges, 10, 15, 25, 218, 247, 248, 249
Bresdin, 150, 151
Breton, André, 15, 278, .279
Bunescu, Marius, 9, 215, 235, 294
Burrows, Carlyle, 301
Burchfield, Charles, 14, 266, 267
Busuioceanu, Alexandru. 166

Camoin, Charles, 144
Calvert, Albert, F. 95
Cabanel, 173
Cano, Alonzo, 65, 128
Caravaggio, 22
Carpeaux, 230
Carra, 245
Carracci, 22
Carrière, 180
Cassatt. Mary, 30
Cennini, Cennino, 176, 296
Cervantes, 95
Cézanne, Paul 13, 8, 20, 126, 143, 148, 204, 217, 218, 219
Chagall, Marc, 254, 25

5
Chambray, de, 70
Chardin, Jean Baptiste, 87, 88, 143, 208
Charpier, Jacques, 13
Chieppio, Annibale, 66, 68
Chirico, Giorgio, de, 258, 259
Christensen, Erwin, 87, 180, 283
Cimabue, Giovanni, 55
Ciucurencu, Alexandru, 141
Clark, Kenneth, 52, 56, 77, 98, 140, 147, 151
Clemenceau, 147, 148
Clouet, 298
Collaer, Paul, 147
Comamescu, Petru, 190, 212, 293
Constable, John, 14, 77, 103, 106
Constant, Benjamin, 171, 301
Cooper, Douglas, 237
Copley, John Singleton, 93
Corneille de Lyon, 298, 301
Corot, Jean B

ap tis te Ca mil le, 14, 10 8, 10 9, 11 0, 15 6, 23 4
Corr eggio, 86
Courbet, Gustave, 20, 24, 25, 121, 122, 289 317
Cristea, Nicolae, 236
Dali, Salvador, 278, 279
Dàràscu, 215, 216
D’Arista, Robert, 14, 305, 307
Daub:gny, 161
Daumier, Honoré, 161, 172, 173, 174, 291 David, Jacques Louis, 97, 98, 106
Davie, Alan, 300
Davies, Arthur B., 180 Davis, Stuart, 269, 270
Debussy, 147
Degas, Hilaire Germain Edgar, 130, 131, 132, 180, 201
Denis, Maurice, 193
Delacroix, Eugène, 16, 18, 20, 37, 106, 110, 174, 204, 230, 234
Delavrancea, 166
Diaconescu, I. 236
Dickinson, Edwin, 14, 262, 263
Diderot, 88 Drou, Gérard, 108
Dimitriu, 236
Doerner, Max, 41
Drylen, 99
Dubuffet, Jean, 273, 274
Dupont, André, 157
Dudley, Carleton, 69
Dürer, Albrecht, 8, 15, 22, 23, 41, 42,

99, 101, 202, 230, 263

Eakins, Thomas, 154, 291
Eisenstein, Serghei, 271
Ensor, James, 168, 177, 178, 302
Evergood, Philip, 18, 274, 276, 291

Feininger, Lyonel, 18, 198
France Anatole, 203
F’antin-Latour, 128
Foccillon, Henri, 211
Fontainas, André, 164

Fosca, François, 97
Fromentin Eugène, 8, 9, 11

Gabo, Naum, 14, 17, 259, 260
Gardner, Helen, 131,139, 249, 267
Gauguin, Paul, 15, 159, 160, 162, 164, 174, 204, 235
Gautier, Théophile, 37
Géricault, Jean, 111
Ghiatä, D. 284, 285
Gide, André, 193
Gilbert, Jean François, 107, 108 Gilson, Etienne, 70, 260
Giorgione, 22, 251
Glackens, William, J. 180
Gleyre, Charles Gabriel, 147
Goldwater, Robert, 73
Goodrich, Lloyd, 155, 158
Goethe, 220, 233
Gorky, Arshile, 281, 283 Goncourt, Edmond çi Jules, 87 Goya, Francisco de, 95, 96, 97, 245 Greco, El, 201, 202 Grigorescu, Nicolae, 141, 142, 165, 166, 215, 235, 294
Grimes, Lidia K., 299
Gris, Juan, 18, 255, 256
Gromaire, 2014 Grosz, George, 263, 266
Grünewald, 265
Guillaumin, 174
Guston, Philip, 290
Gwathmey, Robert, 17, 276, 277 Hals, Frans, 81 Hamilton, George H, 213 Hasen, Burt, 14, 301, 302 Heller, Jacob, 15, 45, 47 Henri, Robert, 14, 17, 180, 183 Hobbema, Mindert, 78
Hodler, Ferdinand, 18, 168, 170, 178
Hofmann, Edith, 253 Hofmann, Hans, 224, 225
Hogarth, William, 81, 86 Holbein, Hans, Cel Ti- nâr, 126, 130 Holt, Elizabeth G, 64, 65
Homer, Winslow, 14,139, 140
Hunter, Sam, 196, 269, 277, 282, 287, 290, 296
Huyghe, René, 12, 74, 81, 89, 102, 107, 153, 179
Horizon, 262

Ingres, Jean Auguste Dominique, 106, 112, 201
Inness, George, 14, 124, 126
Jacquet, 173
Iorgulescu, Petre, 2^{QP}

Jacquet, 173 Jawlensky, 178, 183, 186, 261, 268
Katzman, Herbert, 302, 303
Klee, Paul, 14, 16, 17, 220, 224, 225, 268
Kirchner, 14 Kline, Franz, 18, 290, 291, 292 Klinger, Max, 258
Kokoschka, Oskar, 188, 253, 254, 302 Kooning, William de, 18, 261, 280, 281, 292

Lassaigne, Jacques, 190 Lawson, Ernest, 180 Léger, Fernand, 218, 237, 238

Levine, Jack, 291, 298, 299
Liebermann, Max, 120
Lhermite, 171, 172, 173, .174
Lhote, André, 11, 14
Lipchitz, 252 Lomazzo, Giovanni Paolo, 15, 64, 65 Lorrain, Claude, 104, 235
I.uchian, Ştefan, 190, 193, 215, 285, 293 Luks, George B, 180

Maeterlinck, Contele Maurice, 186 Mack, Gerstle, 121 Malevici, Kasimir, 219, 220
Mallarmé, Stephane, 159 Malraux, André, 74
Mander van, Carel, 42
Manet, Edouard, 127, 128, 132, 117, 149, 180, 207, 232, 251
Mantegna, 263 Marc, Franz, 17, 225, 226
Marcotte, M, 108
Mărculescu, Aurel, 236
Marin, John, 196, 198
Masson, 279
Mathey, Francois, 130, 143, 150, 170, 187
Matta, 279
Mattisse, Henri, 194, 196, 204, 218, 219, 235, 268
Mayne, Jonathan, 103
Melville, Robert, 300
Messer, Benedetto, Var- chi, 49
Michelangelo Buonarroti, 23, 48, 52, 54, 57, 94, 99, 101, 144, 174, 202, 206, 208, 254
Millet, 172, 173, 174,180 Mildens, Jan, 69 Miro, Joan, 18, 267, 269 Mitzner, 215
Modigliani, Amedeo, 251, 319252, 270
Mondrian, Piet, 17, 18, 183, 209, 210 Monet, Claude, 147, 180, 204, 234
Moreau, Gustave, 206, 207
Morice, Charles, 162
Morisot, Berthe, 130
Motherwell, Robert, 18, 296, 298 Mozart, 52
Munch, Edward, 168, 178, 179, 302

Newmeyer, Sarah, 177, 179, 219, 249 Nolde, Emil, 188, 189

Oprescu, G, 166 Ostade, 172

Pach, Walter, 154
Pacheco, Francisco, 6, 65, 66
Pallady, Theodor, 9,200
Pease, Roland F, 276, 305
Peladan, 186 Penrose, Roland, 238 Perugino, Pietro, 115 Petra§cu, Gheorghe, 211, 212
Piazzi, 103 Pickard, John, 158 Picasso, Pablo, 18, 218, 238, 242, 243, 268, 306
Piero della Francesca, 33, 37
Piles, Roger de, 22, 23
Piombo, Sebastiano del, 103
Pisanello, 265 Pissaro, Camille, 126, 127, 149, 175, 204 Pliniu, 94
Policle, 36
Pollock, Jackson, 261, 281, 292, 295, 296
Popa, Vietor Ion, 142
Pope, 99

Popescu, Vasile, 236
Poussin, Nicolas, 18, 70, 72, 86, 206
Prendergast, Maurice, B, 180
Prud'hon, Pierre-Paul, 113
Proust, Antonin, 129
Puget, 112
Puvis de Chavannes, Pierre, 162, 230

Racine, 52
Rafael Sanzio, 22, 52, 92, 99, 101, 103, 106, 108, 115, 118, 119, 144, 154, 171, 208
Read, Herbert, 159, 168, 178, 189, 221, 258, 290 Redon, Odilon, 150, 152, 268
Regamey, 172
Rembrandt van Rijn, 74, 75, 77, 95, 99, 100, 102, 112, 138, 189, 211, 230, 234,245
Reni, Guido, 86, 103
Renoir, Pierre Auguste, 147, 149, 153, 154, 180, 234, 289 Ressu, Camil, 9, 231 Reynolds, Sir Joshua, 17, 21, 59, 89, 93, 100 Rhoads, George, 303, 305
Ridolfi, Carlo, 6, 16, 51, 57, 59, 73 Rivers, Larry, 292 Rodin, 132, 133, 232, 245 Rodman, Selden, 292 Robb, David, M. 153 Rohlfs, 178
Romano Giulio, 99, 101, 103
Rothko, Mark, 277, 278, 292
Rouault, Georges, 205, 208
Rousseau, Henri, 156, 157, 161, 203, 204, 234
Rosenberg, J, 74
Rubens, Pieter Paul, 22, 66, 69, 80, 81, 86, 99, 100, 102, 112, 113, 114, 115, 153, 230
Ruskin, John, 50 Ryder, Albert Pinkham, 157, 158, 159, 291, 302
Russole, 245

Sandrart, 75, 76
Scherman, F. F., 157
Schwitters, Kurt, 257
Schuffenecker, Emile, 159
Seligman, 279
Seuphor, Michel, 209
Seurat, Georges, 15, 175, 176, 292 Severini, 245 Signac, Paul, 176
Signorelli, 103 Simon, 205 Sisley, 147, 234
Shinn, Everett, 180
Siqueiros, David Alfaro, 18, 271, 272 Sloane, Joseph C, 109, 180
Soupault, Philippe, 254
Souriau, Etienne, 12
Soutine, Chain, 188, 270, 271, 302 Staley, Edgcumbe, 79 Starnge, 99, 101 Stechow, W, 74
Springer, Anton, 93
Steig, William, 303
Steriadi, 215
Strindberg, August, 178, 179

Sirató, Francise, 9, 119, 200, 215

Taine, Hippolyte, 66 Tanguy, 279
Tattarescu, George, 199, 294
Taylor, Joshua C, 245
Tamayo, 291 Teniers, 108 Terrasse, Charles, 187 Terboch, 172
Tintoretto, Jacopo Robusti, 56, 57, 58, 133
Titian, Vecellio, 16, 18, 50, 51, 57, 58, 86, 99,

100, 114, 188, 205
Tobey, Mark, 261, 262
Thrall, James Soby, 205, 251, 266
Thiss, J, 178 Tonitza, Nicolae, 226, 235, 284
Toulouse-Lautrec, Henri de, 179 Turner, Joseph Mallord William, 102, 235

Ţuculescu, Ion, 236, 292, 293
Ţuclescu, Adina, 295
Tzara, Tristan, 15, 279

Uccello, Paolo, 17, 268

Valéry, Paul, 11, 201
Van Dyck, Anton, 89, 234
Van Eyck, Hubert, 230
Van Eyck, Jan, 230 Van Gelder, 75 Van Gogh, Vincent, 15, 160, 164, 165, 168, 170, 204
Van Leyda, Lucas, 22, 23
Van Mander, Carol, 42
Van Ruisdael, Jacob, 76, 77, 78, 79 Vasari, Giorgio, 6, 8, 11, 17, 53, 56
Velazquez, Diego, 65, 81, 95, 128, 133, 173, 205, 211, 230 Venturi, Lionello, 34,211
Veronese, Paolo, 59, 63, 64, 112, 113, 133, 154
Vianu, Tudor, 283
Villon, Jacques, 213, 215 Villat, 112,113
Vinci, Leonardo da, 8, 11, 37, 41, 118, 119, 208, 211, 268
Vuillard, Edouard, 17, 193
Volteranno, Daniello, 57

Waldemar George, 270
Watteau, Antoine, 79, 153
Weller, Helen S., 296, 298
Wilenski, R. H., 194
Whistler, James Abbott Me Neil, 131, 132, 139, 180 Wolf, 129 Woollett, 99, 101 Whitman, Walt, 154 Wyeth, Andrew, 14, 299, 300

Zambaccian, K. H., 211, 215, 226, 231, 283
Zborowski, 252, 271
Zervos, Christian, 242
Ziem, Emile, 148, 149
Zeuxis, Nitheum, 37
Zucker, Paul, 170, 184, 247
Zurbarán, 65

îngrijitorul ediţiei şi editorii doresc sâ aducă mulţumiri următorilor pentru amabilitatea de a acorda permisiunea traducerii şi retipăririi unor materiale protejate de dreptul de autor 1

DOUBLEDAY & COMPANY, INC. : din I, *Michelangelo, Sculptor* (Eu, Michelangelo, Sculptor) îngrijit de Irving şi Jean Stone, Copyright c 1962 deţinut de Doubleday & Co. Inc.

HARVARD UNIVERSITY PRESS : din *The Letters of Peter Paul Rubens* (Scrisorile lui Peter Paul Rubens), antologie, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, Copyright 1955 deţinut de Preşedintele şi Membrii de la Harvard College. Phaidon Press LTD. : din *French XVIII Century Painters* (Pictori francezi ai secolului al 18-lea), de E. şi J. Goncourt.

***----------: din The Journal of Eugène Delacroix (Jurnalul lui* Eugène Delacroix), editat cu o introducere de Hubert Wellington.**

----------: din *Munch,* de Otto Benesch. Publicat de Phaidon Press Ltd., Londra, Distribuit în S.U.A. de New York Graphie Society Publiahers Ltd., Greenwich, Connecticut.

HARPER & ROW : din *Ingres* de Walter Pach. Copyright 1939 deţinut de Harper & Brothers. Retipărit cu permisiunea firmei Harper & Row, Publishers Incorporated.

PIERRE CAILLER : din Corot, *raconté par lui-même et par ses amis* (Corot, din povestirile sale şi ale prietenilor săi). MEREDITH PRESS : din *Life, Art, and Letters of George Inness* (Viaţa, arta şi scrisorile lui George Inn ess), de George Inn ess Jr.

***PANTHEON BOOKS : dinPissarro, Letters to His Son Lucien* (Pissarro, scriori către fiul său Lucien).**

CASELL & Co. LTD. : din *Portrait of Manet by Himself and His Contemporaries* (Portretul lui Manet de el însuşi şi de contemporanii săi) sub îngrijirea lui Pierre Courthion şi a lui Pierre Cailler. Copyright (c) 1960 deţinut de Casseli & Company Limited, Londra.

HARRY N. ABRAMS, INC., New York : din *Renoir,* de Walter Pach.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART : din *Eakins,* de Lloyd Gooodrich.

----------: din *The Ney Decade* (Noul deceniu) sub îngrijirea lui John J. H. Baur (Franz Kline, Robert Motherwell) New York, The Macmillan Company, 1955.

G. A. CRAMP & SONS LTD : din *Paul Gauguin, Letters to His Wife and Friends* (Paul Gauguin, Scrsiori adresate soţiei şi prietenilor) sub îngrijirea lui M. Malingue.

BERNARD GRASSET : din *Paul Gauguin, Letters to His Wife and Friends* (Paul Gauguin, scrisori adresate soţiei şi prietenilor).

GEORGE WITTENBORN, INC. : din *Georges Seurat,* de John Rewald.

***--------- : din Concerning the Spiritual in Art (Privitor la* spiritual în artă), de Wassily Kandinsky.**

***--------- : din revista Possibilities I, Winter 1947J48 (Miró,* Pollock, Rothko).**

J. B. LIPPINCOTT COMPANY : din *The Art Spirit* (Spiritul artei), de

Robert Henri. Copyright 1923 deținut de J. B. Lip- pincot Company, 1951 deținut de Violet Organ. Publicat de J. B. Lippincott Company.

THE PALISADIAN (periodic) : din *Guest Editorial* (Editorialul unui oaspete) de John Marin (15 noiembrie 1940). HARRY HOLTZMAN : din *Plastic Art and Pure Plastic Art* (Arta plastică și arta plastică pură) de Piet Mondrian. GEORGE BRAZILLER, INC. : din *Paul Klee,* de Felix Klee. Copyright pentru versiunea engleză deținut de George Bra- ziller, Inc.

UNIVERSITY OF ILLINOIS PRESS : din Cataloagele expozițiilor de artă din 1959 și 1961.

EDITIONS DES TROIS COLLINES : din *Fernand Léger et le nouvel espace* (Fernand Léger și noul spațiu) ; de Douglas Cooper.

THE ORION PRESS, INC. : din *Modigliani : Man and Myth* (Modigliani : Omul și mitul), de Jeanne Modigliani. Copyright 1958 obținut de The Orion Press, Inc.

FABER AND FABER LTD. : din *Kokoschka, Life and Work* (Kokoschka, viața și opera) de Edith Hoffman.

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK :

----------: din Matisse, His Art and His Public (Matisse, arta și publicul său) de Alfred H. Barr, Jr.

---------- : din *Georges Rouault*, de James Thrall Soby.

■ : din *Futurism* (Futurismul) de Joshua C. Taylor.

_____: din *Picasso, Fifty Years of His Art* (Picasso, cincizeci de ani de artă), de Alfred H. Barr, Jr.

---------- : din *Pierre Bonnard,* de John Rewald.

---------- : din *Soutine*, de Monroe Wheeler.

---------- : din *Giorgio de Chirico,* de James Thrall Soby.

— : din *The Work of Jean Dubuffet* (Opera lui Jean Dubuffet), de Peter Selz.

:-------din *Edourd Vuillard*, de A. C. Ritohe.

:-------din American Realists and Magic Realists (Andrew Wyeth) (Realiști americani și realiști magici, Andrew Wyeth, 1943.

:-------din *Fourteen Americans* (Paisprezece americani) sub îngrijirea lui Dorothy C. Miller, (Mark Tobey), 1946.

***:-------din The New Decade, 22 European Painters and Sculptors* (Noul deceniu, 22 de pictori și sculptori europeni), de A. C. Ritchie (Karel Appel, Francis Bacon), Copyright 1955.**

**** :-din A Symposium at the Museum of Modern Art***

(W. de Kooning) (Un simposion la Muzeul de artă modernă, W. de Kooning).

FREDERICK A. PRAEGER, INC. : din *Marc Chagall*, de Walter Erben. Frederick A. Praeger, Inc., New York, 1957.

——*---- : din *The Impressionists* "(impresioniștii), de Francois Mathey, 1961.

:-------dinA Concise History of Modern Painting (Scurtă

Istorie a picturii moderne) de Herbetr Read. 1962.

GABERBOCCHUS PRESS LTD. : din *Kurt Schwitters in England* (Kurt Schwitters în Anglia) de S. Themerson. BOLLINGEN FOUNDATION, New York : din *Of Divers Arts* (Despre diferitele arte) de Naum Gabo. Bollingen Seires XXV.8, „Prelegerile A. W.

Mellon de arte frumoase". Copyright 1962 deținut de curatorii Galeriei Naționale de Artă, Washington D. C.

-------- : din *Painting and Reality* (Pictură și realitate) de Etienne Gilson. 1959.

HENRY REGNERY COMPANY : din *George Grosz Drawings* (Desenele lui George Grosz). Copyright deținut de Henry Regnery Co., Chicago.

VIKING PRESS, INC, : din ART : *USA* ; *NOW* (Arta În SUA, AZI) sub îngrjiirea lui Lee Nordness (Peter Blume, Edwin Dickinson, Robert Gwathmey, Philip Evergood). Copyright 1963 în toate țările membre ale Uniunii Internaționale petnru Copyright, Toate drepturile rezervate. Retipărit cu permisiunea casei The Viking Press, Inc.

ROBERT MOTHERWELL : *„Statement on Painting"* (Declarație privind pictura) în The New Decade (1955). UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS : din *German Expressionist Painting* (Pictura expresionistă germană), de P. Selz. DEVIN-ADAIR COMPANY : din *Conversation with Artists* (Conversații cu artiști), de Selden Rodman (Interviuri cu Willem de Kooning, Franz Kline). Publicat în 1957 de către Devin-Adair Company, New York.

Mrs. EARL M. BOOTH : dintr-o sorisoare a lui George Bellows așa cum este citată în Prefața la *The Paintings of George Bellows* (Picturile lui George Bellows), volum publica* de Alfred A. Knopf, 1929.

NEW YORK GRAPHIC SOCIETY PUBLISHERS, LTD., GREENWICH, CONNECTICUT : din *The Complete Letters of Vincent Van Gogh* (Scrisorile lui Vincent Van Gogh, ediție integrală).

MENTOR BOOKS : din *The History of Western Art* (Istoria atrei occidentale), de Erwin O. Christensen, 1962. HARCOURT, BRACE & WORLD : din *Art Through the Ages* (Arta de-a lungul istoriei), de Helen Gardner, 1959.

ALBERT SKIRA : din Lionello Venturi, *Italian Painting* (Pictura italiană). 1950.

REINHOLD PUBLISHING CORP. : din *Enjoying Modern Art* (Gustînd arta modernă), de Sarah Newmeyer, 1962. DELL PUBLISHING Co., INC. : din *Art Treasures of the* Louvre (Tezaurele artistice ale Luvrului) de René Huyghe.

***----------: din Modern American Painting and Sculpture* (Pictura și sculptura americană modernă) de Sam Hunter. Copyright (c) 1959 deținut de Sam Hunter.**

THE TRUSTEES, THE NATIONAL GALLERY, LONDON : din *The Nude*, A *Study in Ideal Form and One Hundred Details from the Pictures in the National Gallery* (Nudul, un studiu al formei ideale și o sută de detalii din tablourile din Galeria Națională) de Kenneth Clark.

SUMAR

Nota ediţiei americane..... . . . .

Nota ediţiei româneşti.....

Cuvînt înainte.....

Introducere . ...

CENNINO CENNINI :

Cerinţe de bază pentru a deveni artist. Cum trebuie deprinsă arta picturii. Trebuie să desenezi mereu după natură. Care sînt culorile naturale şi cum se macină negrul. Cum se colorează un mort.....

LEON BATTISTA ALBERTI :

Despre culori. Despre cele trei părţi constitutive ale picturii.....

PIERO DELLA FRANCESCA :

Despre perspectivă. Capete şi capiteluri, baze şi alte obiecte.....

LEONARDO da VINCI :

Despre cele zece meniri ale ochiului, care toate se leagă de pictură. Ce trebuie să înveţe ucenicul mai întîi. Despre pictură şi despre cum se împarte ea. Despre corpuri şi despre cum se împart. Despre cum pictezi după model. învăţătură. Aducere aminte a autorului. învăţătură despre pictură. Despre luminile printre umbre. Despre fonduri. Culorile în raport cu lumina şi umbra. Despre vînt: cum îl pictezi. Despre claritatea peisajelor. Cum să faci să pară firească o vietate închipuită. Precept.....

ALBRECHT DÜRER :

Despre pictură. Despre perspectivă. Unele dezvoltări privitoare la perspectivă. Extras din Cartea a II.I-a a Tratatului despre proporţii. Corespondenţă cu Jacob Heller..... 44

MICHELANGELO BUONARROTI :

Despre pictura Capelei Sixtine. Despre pictură. O scrisoare 48

TIŢIAN VECELLIO :

Despre pictură. Ridolfi despre Tiţian 50

RAFAEL SANZIO :

Despre educaţia sa ca pictor..... 52

GIORGIO VASARI :

Despre micşorarea înălţimii figurilor. Despre ootrivirea culorilor. Pictura în tempera. Pictura pe pînză 53

TINTORETTO :

Despre pictură. Ridolfi despre Tintoretto ... 56

PAOLO VERONESE
Procesul lui Paolo Veronese..... 59

GIOVANNI PAOLO LOMAZZO :

Despre compartimentele picturii 64

FRANCISCO PACHECO :
Despre pictură..... 65

PIETER PAUL RUBENS :
Trei scrisori..... 66

NICOLAS POUSSIN :
Dintr-o scrisoare către dl. de Chambray. Din diferite scrisori. Despre limitele desenului şi culorii. Despre ideea defrumuseţe 70

CARLO RIDOLFI :
Două abuzuri importante. Despre pictori. O definiţie a picturii..... 73

REMBRANDT van RIJN :
Scrisoare către Huygens. Sandrart despre Rem-
327 brandt..... 74
JACOB van RU1SDAEL :

De ce este Ruisdael un peisagist unic ... 76

ANTOINE WATTEAU:
Scrisori către dl. Julienne 79
WILLIAM HOGARTH :
Despre colorit
SI .

JEAN BAPTISTE CHARDIN :
Despre chinurile de a ajunge pictor..... 87
Sir JOSHUA REYNOLDS :

Despre studiul picturii. Importanţa „studiilor” . 89

JOHN S1NGLETON COPLEY :

Dintr-o scrisoare către soţia sa ... 93

FRANCISCO GOYA :

O scrisoare către Don MiguelCayetano Soler 95

JACQUES LOUIS DAVID :

Scrisoare către cetățeanul Denon . . 97

WILLIAM BLAKE :
Cuvînt către public . , . 98

J. M. W. TURNER :
Despre arta peisajului flamand. Scrisoare către Mrs. Calcott 102

JOHN CONSTABLE :

Ar.ta trebuie să se schimbe odată cuvremurile 104

J. A. D. INGRES :
Extrase din trei scrisori 106

J. B. C. COROT :
Reputația pictorilor. Lucrez la toate părțile tabloului dintr-o dată. începutul unui tablou. Culoarea *și* tonurile. Punctul luminos. Natura prin ochi de copil 108

EUGÈNE DELACROIX :

Extrase din Jurnal 110

GEORGE TATTARESCU :

Natura în sine nu e niciodată uniformă . . 119

GUSTAVE COURBET :
Să fac artă veridică, acesta este obiectivul meu.
Scrisoare către ministrul artelor frumoase . 121
328

GEORGE IN NESS :
Despre impresionism
CAMILLE PISSARRO : **12**
Extrase din trei scrisoi **12**
EDOUARD MANET : **6**
Scrisoare lui Fantin-Latour. Din memoriile lui Antonin Proust. Remarci adresate lui G. Jeanniot

H. G. E. DEGAS : **12**
Remarci către trei artişti. Scrisoare către d-na Dietz Monnin.....130 **7**

J. A. McNEILL WHISTLER :

Criticii, publicul şi semnificaţia artei . . . 131

W-INSLOW HOMER :

Extrase dintr-un interviu. Două scrisori . 139

NICOLAE GRIGORESCU :

Francisc Şirato despre Grigorescu . . .141

PAUL CÉZANNE :

Opt scrisori 143

CLAUDE MONET :
Studioul lui Gleyre. Convorbire cu Clemenceau.
Două scrisori 147

ODILON REDON :
Simbolismul în pictură. Să ne ocupăm numai de reprezentarea lucrurilor **150**

P. A. RENOIR :
Felul meu de a picta. Acurateţa vizuală în artă ... **153**

THOMAS EAKINS :
Demisia din Societatea artiştilor americani. Scrisoarea unui student 154

HENRI ROUSSEAU :

Scrisoare lui André Dupont , ... 156

A. P. RYDER :
Am văzut cum natura prinde subit viaţă pe

pînza mea moartă.....157
PAUL GAUGUIN :
329 Cinci scrisori ... 159

, , . . 198 310

ION ANDREESCU :
Corespondenţă..... 165

FERDINAND HODLER :
Misiunea artistului ..... 16®

VINCENT van GOGH :
Două scrisori 170

GEORGES SEURAT :
Dintr-o scrisoare către Beaubourg în care îşi explică teoria.....176

JAMES ENSOR :
Reflecţii asupra artei..... 177

EDVARD MUNCH :
Friza morţii..... 178

H. de TOULOUSE- LAUTREC :
Două scrisori..... 179

ROBERT HENRI :
Persoanele şi lucrurile sînt orice ne imaginăm noi că sînt 160

WASSILI KANDiNSKY :
Cu privire la spiritual în artă. Artistul şi opera de artă..... 183

P1ERRE BONNARD :

Extrase din două scrisori. Concepţia primară .

197

EMILE NOLDE :
Reflecţii 188

ŞTEFAN LUCHIAN :
Din scrisorile artistului..... 190

EDOUARD VUILLARD :
Scrisoare către Maurice Denis..... 193

HENRI MATISSE :
Despre pictura mea..... 144

JOHN MARIN :
LYONEL FEININGER :
Extrase din cinci scrisori
Artistul şi publicul..... 196

THEODOR PALLADY :

Fragmente din iurnal. Din carnetul albastru . 200

GEORGES ROUAULT :

Am respectat o anumită ordine internă. Despre Poussin. Pictura este un .martor mut. Despre pictură 205

PIET MONDRIAN :

Ar,ta plastică şi arta plastică pură.....209

GHEORGHE PETRAŞCU :

Crezul artistic. Păstrează-ţi entuziasmul la sfîrşit..... 211

JACQUES VILLON :

Reflecţii asupra picturii . . 213

FRANCISC ŞIRATO :

Probleme ale impresionismului românesc. Cézaune şi absolutul formal..... 215

KASIMIR MALEVICI :

Suprematismul.....219

PAUL KLEE :

Artistul trebuie să purceadă de la tip la prototip 220

HANS HOFMANN :

Condamn dogmatismul şi categorisirea 224

FRANZ MARC :

Arta este metafizică. Note . . . 225

NICOLAE TON UZA :

Aforisme. „Morala publică" şi nudul. Tehnica este un mijloc, nicidecum un scop. Colorist nu înseamnă policromist (fragment). Toate talentele geniale s-au străduit să afle secretele de profesiune ale înaintaşilor lor . . 226

CAMIL RESSU :

Cortina buclucaşă. Armonia culorilor 231

MARIUS BUNESCU :

N-am avut aptitudini de profesor. Gînduri . .235

FERNAND LÉGER :

Spre a nu se pierde contactul cu realitatea. 331 Arta abstractă este adevăratul purism 237

PABLO PICASSO :

Despre pictură. O luptă împotriva reacţiunii.

Despre Guernica 238

GEORGE BELLOWS :
Ce înseamnă un desen bun ? Care este importanţa artei pentru societate ? Cum se stabileşte relaţia dintre tematică şi artă ? 243

UMBERTO BOCCIONI :

Extrase din al doilea Manifest futurist . 244

GEORGES BRAQUE :
Aforisme. În pictură nu trebuie să existe nici o idee preconceputăă..... 247

MAX BECKMANN :

Despre pictura mea 249

AMEDEO MODIGLIAN! :

Pictîndu-l pe Lipchitz. Scrisoare lui Zborowski

251 OSKAR KOKOSCHKA :
Extras dintr-o scrisoare către profesorul Tietze. Autoportretul unui artist degenerat . . . 253

MARC CHAGALL :

Despre pictura mea. Simbolurile picturii mele254

JUAN GRIS :

Asupra posibilităţilor picturii 255

KURT SCHWITERS :

Vremuri grele . . . 257

GIORGIO de CHIRICO :
Pictura viitorului . 258

NAUM GABO :

Despre realismul constructivist 259

MARK TOBEY :

Astăzi America trebuie să privească înspre Asia 261

EDWIN DICKINSON :

Despre felul în care pictez 262

GEORGE GROSZ :
Lumea realităţii şi viziunea interioară . . . 263
332
CHARLES BURCHFIELD :
Calea stearpă a decorativului Artistul nu încearcă să evite natura . . .
. 2G6
JOAN MIRO :
Starea picturii astăzi . ...
267
STUART DAVIS :
întotdeauna am considerat pictura „o figură” .
269
CHAIM SOUTINE :
Scrisoare către Zborowski 270
DAVID ALFARO SIQUIEROS :
Despre arta fără funcţie ideologică. Despre sentimentul profund al profesionalismului. Despre semnificaţia artei mexicane moderne .
271
JEAN DUBUFFET :
Despre pictura mea 273
PHILIP EVERGOOD :
Produsul final trebuie să fie înviorător. Realismul sau reprezentaţionalismul nu se vor demoda niciodată . . ...
274
ROBERT GWATHMEY :
Frumuseţea derivă din coerenţă structurală .
276
MARK ROTHKO :
Romanticii au fost îmboldiţi. Despre forme 277
SALVADOR DALI :
Metoda critică paranoică. Definiţia suprarealismului.....278

WILLEM de KOONING :
Nu există un stil de a picta astăzi. Uneori trec prin perioade de adevăratădisperare . . 280

ARSHILE GORKY :

Pictînd fresca aeroportului . . . 281

CORNELIU BABA :
Tonitza n-a avut nevoie de savantlieul dubios al descompunerilor recompuse. La pictorul
D. Ghiaţă vremea s-a oprit undeva. Eu consider că orizontul artei rămîne nemărginit. Arta 333 trebuie să emoţioneze 283

PETER BLUME :
Povestitul este o funcţie primordială a artelor plastice . . . 287

BALTHUS :

Reflecţii despre pictură 288

FRANCIS BACON :

Despre pictură. Despre arta abstractă . . 289

FRANZ KLINE :
Despre lucrările mele în alb-negr.u. Răzbate emoţia pictorului ?. Asociaţia liberă de la început şi pînă la stadiul de finisare. Caligrafia 290

ION ŢUCULESCU :
Arta nu se face din mijlocul vieţii, ci din mar ginea ei. Despre tatăl meu 292

JACKSON POLLOCK :
Cum pictez.....295

ROBERT MOTHERWELL :

O pictură trebuie să realizeze un contact uman

296 JACK LEVINE :
Distorsiunea şi expresionismul nu sînt acelaşi lucru . 228

ANDREW WYETH :
Ţelul meu este să evadez din materialul cu care lucrez 299

ALAN DAVIE :
Pictură fără subiect ori formă Pictura şi arta Zen a tragerii cu arcul 300

KAREL APPEL :

Despre pictură ... 301

BURT HASEN :
Imagini multiple 301

HERBERT KATZMAN :
Despre pictură. Experţi de artă, academii, filozofi ai artei şi cronicari de artă.....302

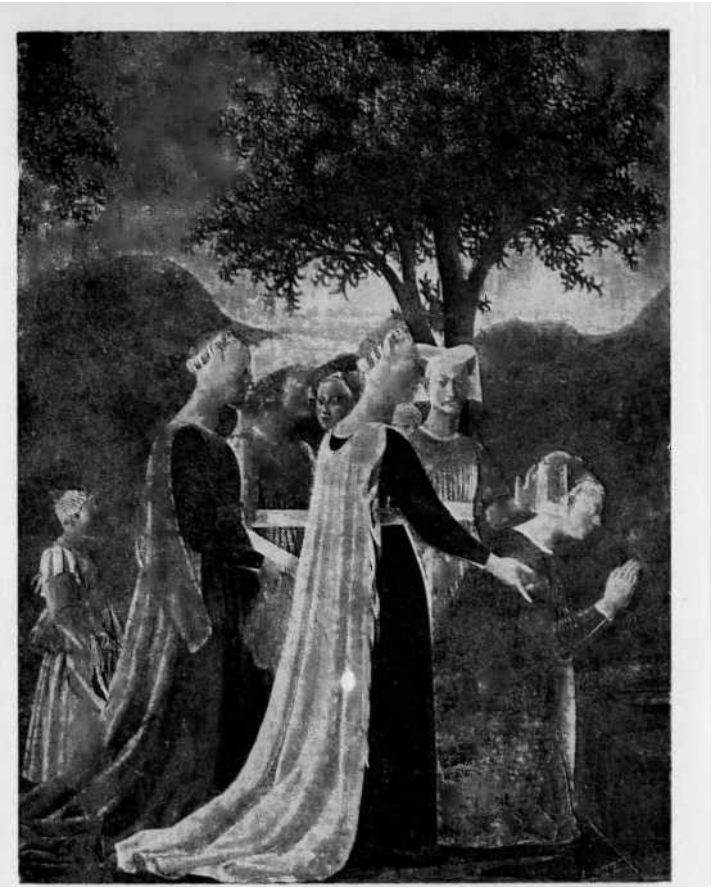
GEORGE RHOADS:
Trebuie să lucrez cu bucurie.Despre ’ critică. Despre arta „la ordinea zilei”..... . 303 334
ROBERT d’ARISTA :

Reflecţii asuprapicturii.....305

Bibliografie . . 308

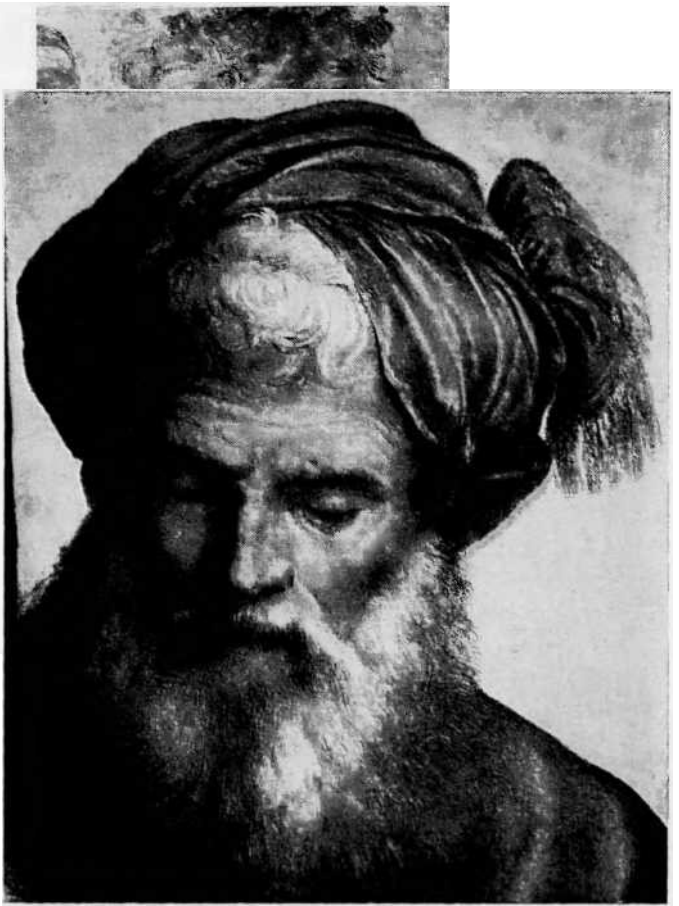
Indice 316

Tabula gratulntoria..... 322
Sumar . . 326

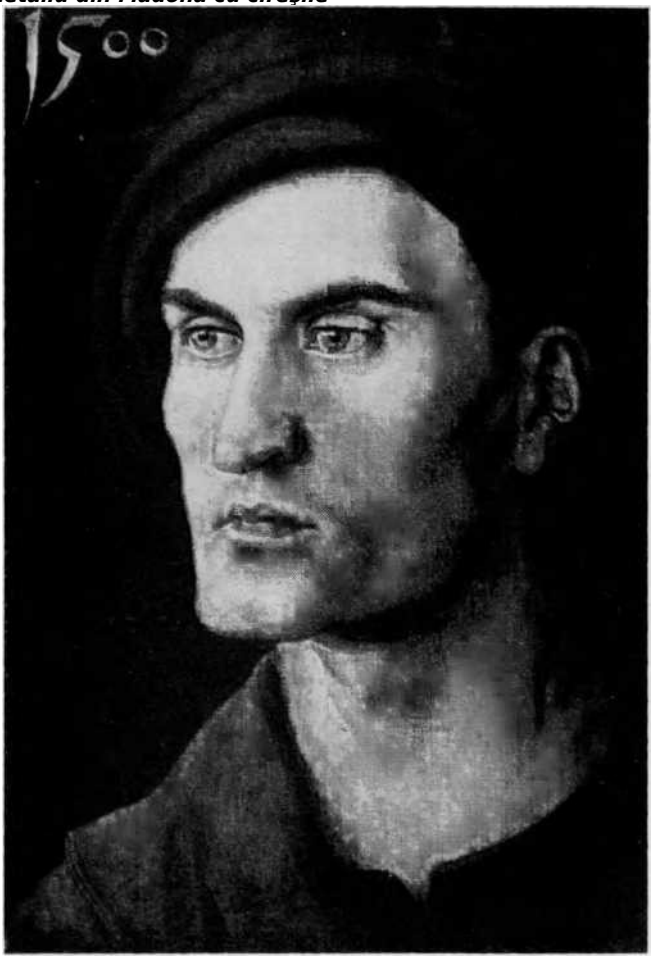


PIERO DELLA FRANCESCA
Regina din Saba
(detaliu de fresca),
Arezzo

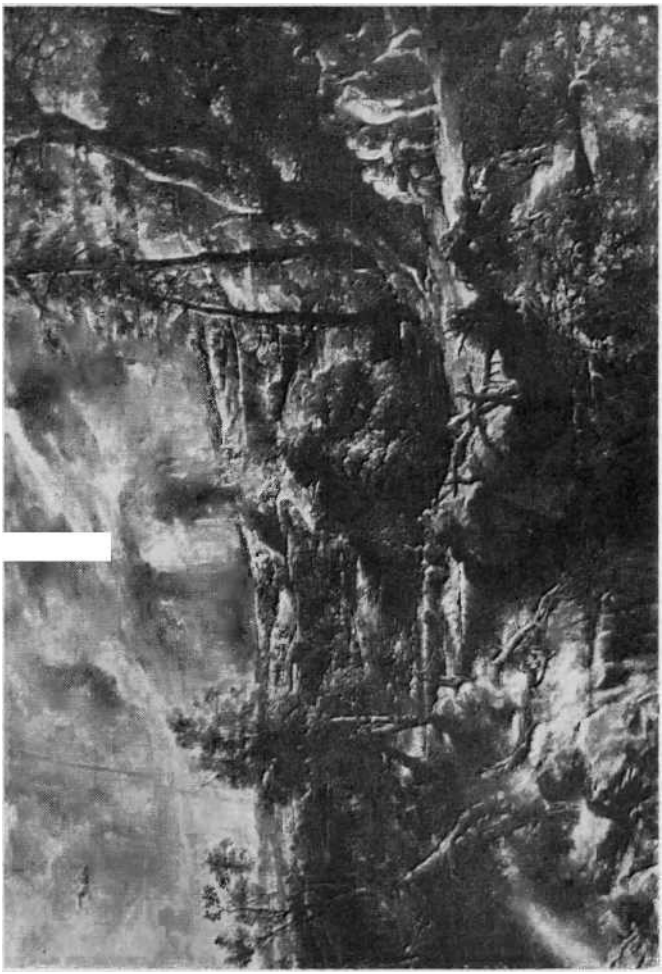
LEONARDO DA VINCI
Studiu de proporţii



TITIAN VECELLIO
detaliu din Madona cu cireşile

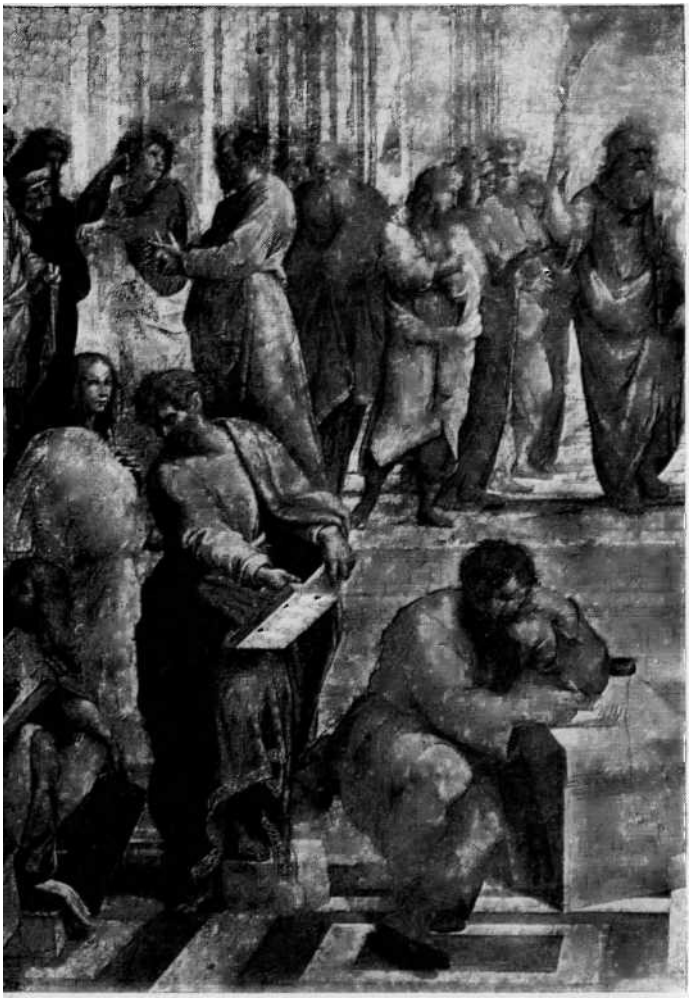


ALBRECHT DÜRER
Portretul unui tînăr



P. P. RUBENS
Filemon și Baucis surprinși de furtună

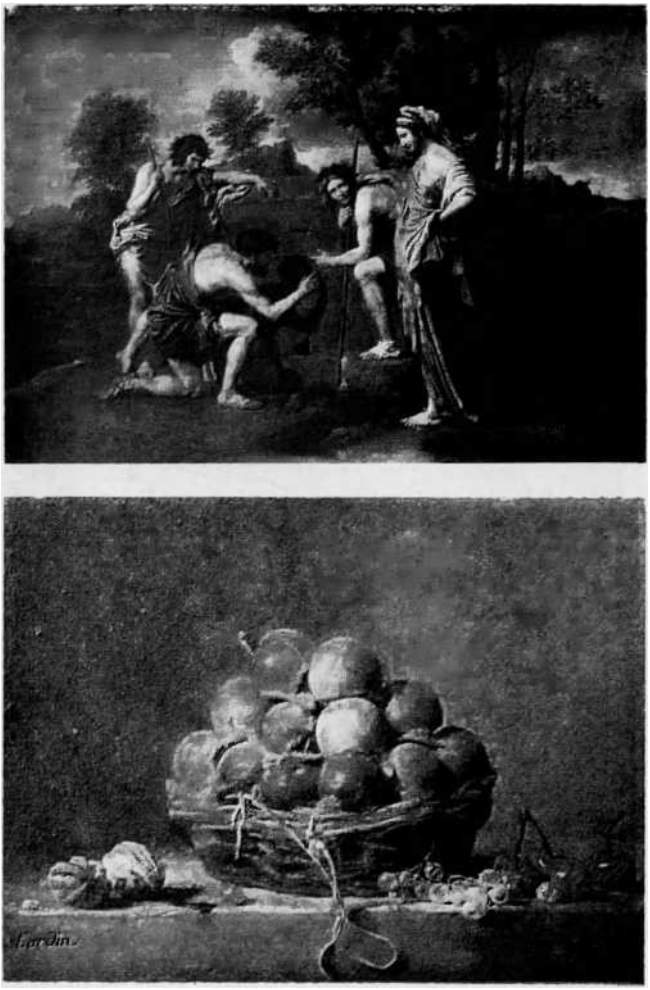
RAFAEL SANZIO
Şcoala din Atena
detaliu de frescă din Palatul Vatican



WILLIAM HOGARTH
Mariage ă la mode – planşa a II-a

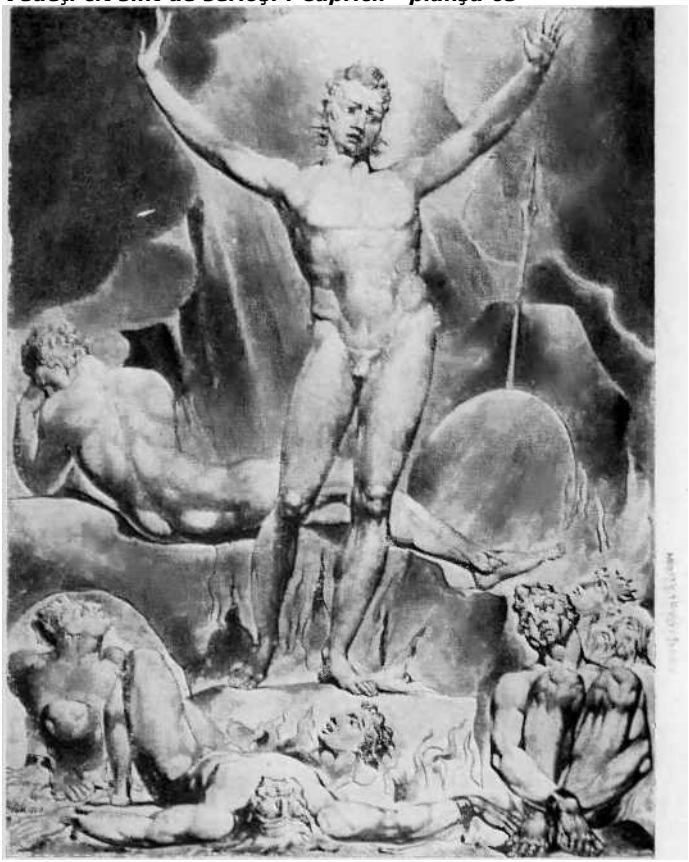
JACOB van RUYSDAEL
Vedere lingă Haarlem
REMBRANDT van RIJN *Cerşetori* – litografie
NICOLAS POUSSIN
Păstorii din Arcadia

J. B. CHARDIN
Prunele



J. S. COPLEY
Watson şi rechinul (detaliu)

FRANCISCO GOYA
Vedeți cît sînt de serioși ! Capricii – planșa 63



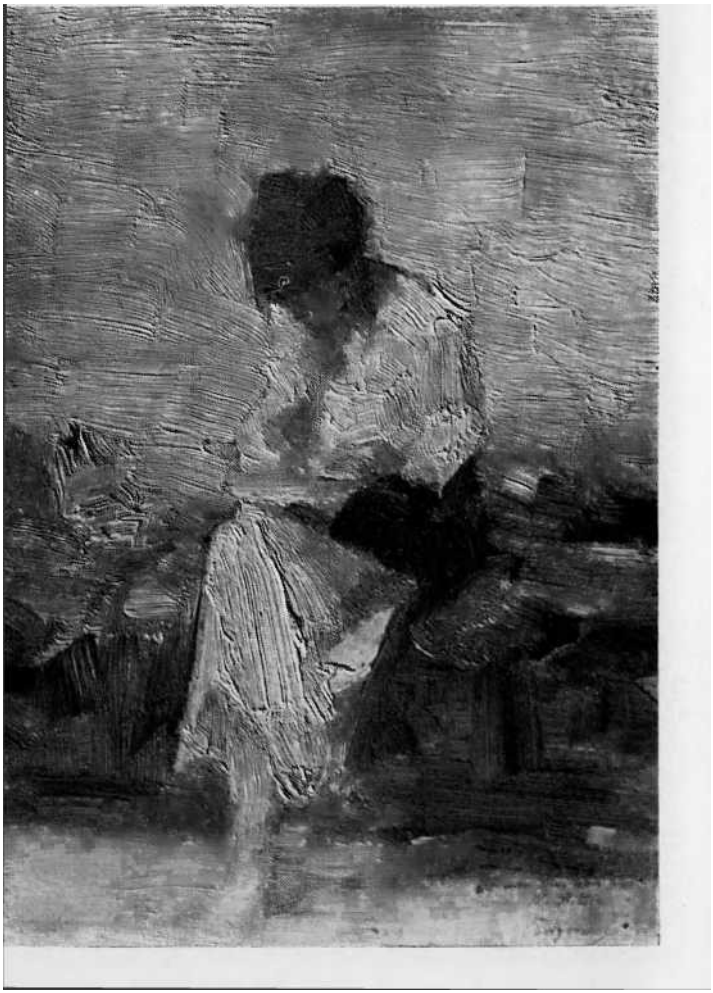
WILLIAM BLAKE
Adam

J. M. W. TURNER
Vasul de sclavi

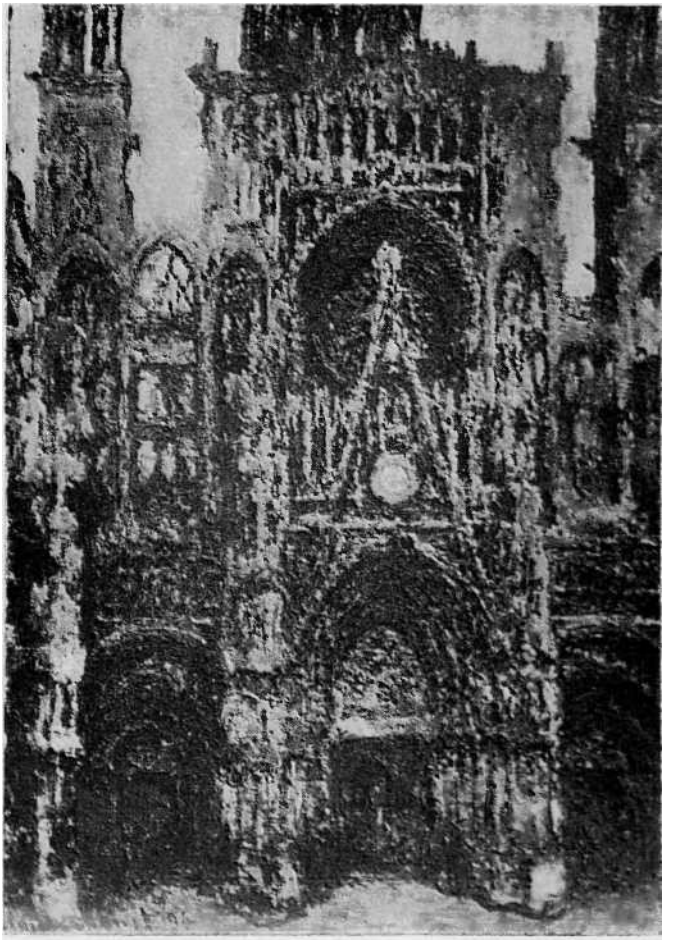
J. B. COROT
Podul de la Mlluules

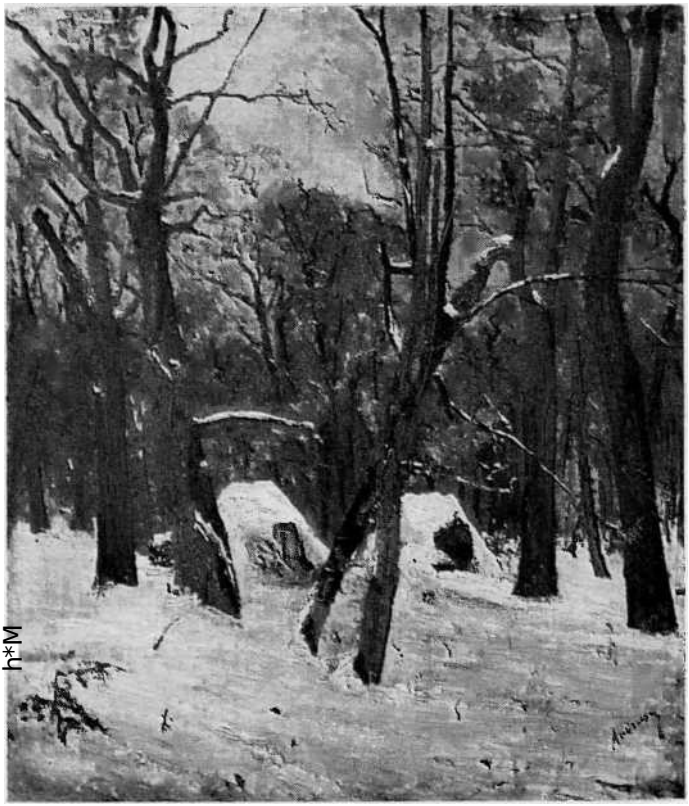
E. DEGAS
Duaă balerine
EUGENE DELACROIX
Schiţă pentru Lupta ghiaurului cu paşa

MICOLAE GRIGORESCU
Ţărancă citind



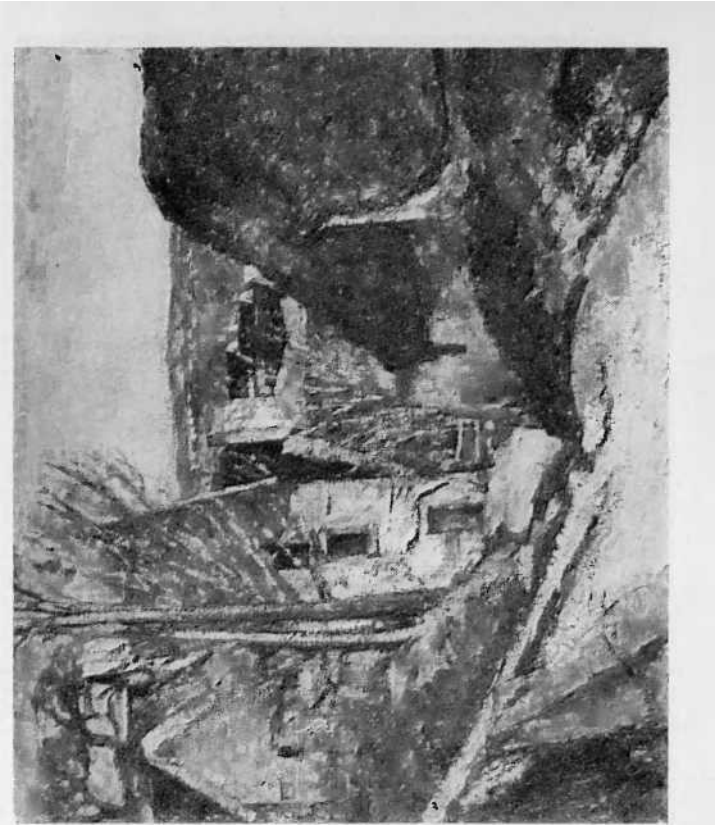
CLAUDE MONET
Catedrala din Rouen



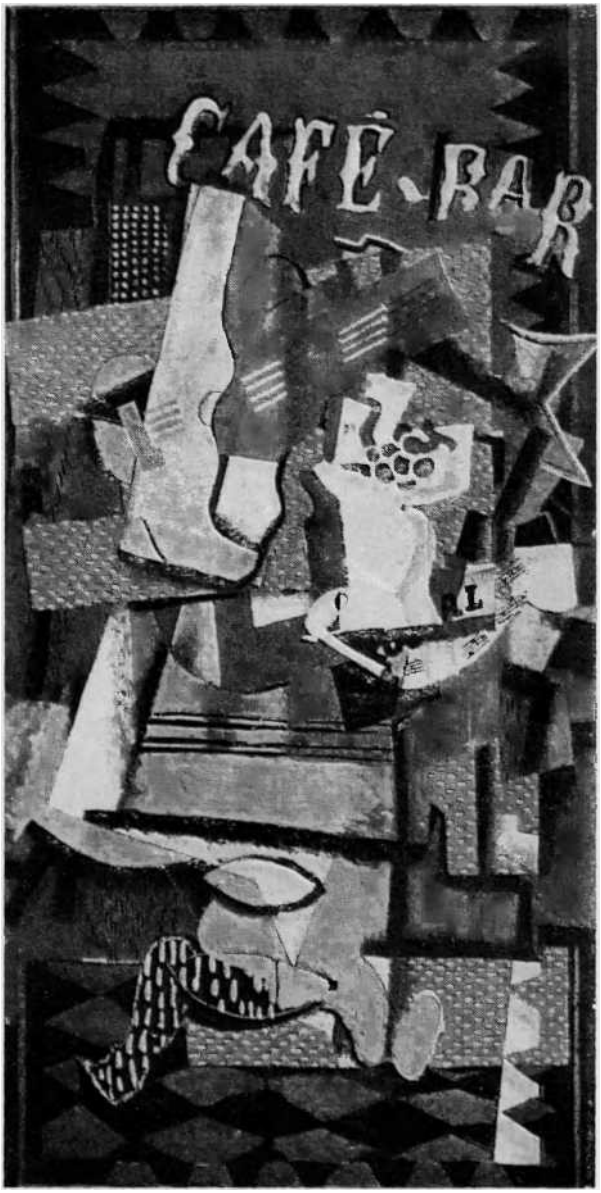


h*M

ION ANDREESCU
Peisaj de iarnă



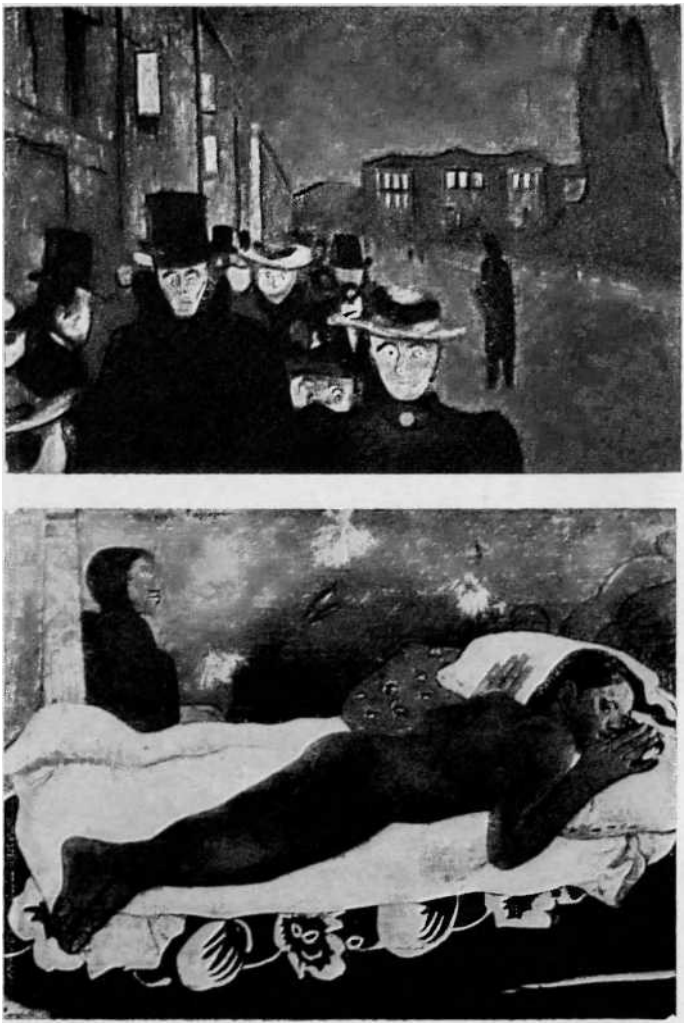
PAUL CÉZANNE
Casa spínzuratului



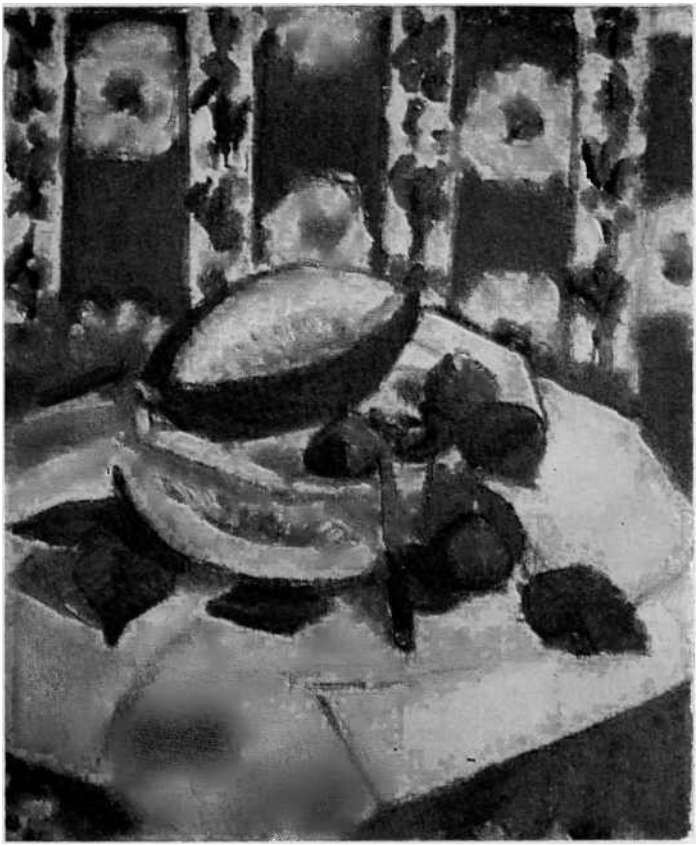
GEORGES BRAQUE ***Café-bar***

VINCENT vein COCI
I ***Sece rátör***
EDVARD MUNCH
Karl Johans Gale

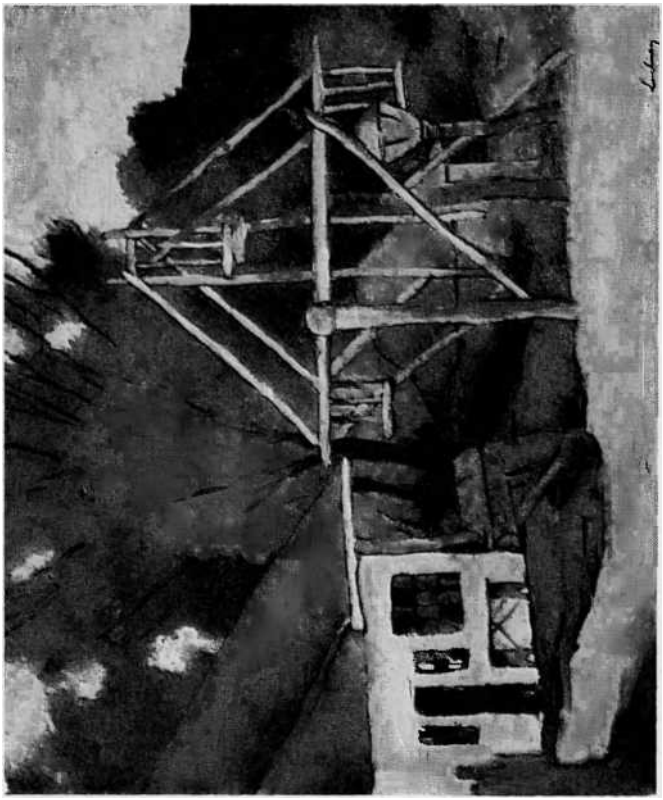
PAUL GAUGUIN
Manao Tupapao



HENRI MATISSE
Na,d roz

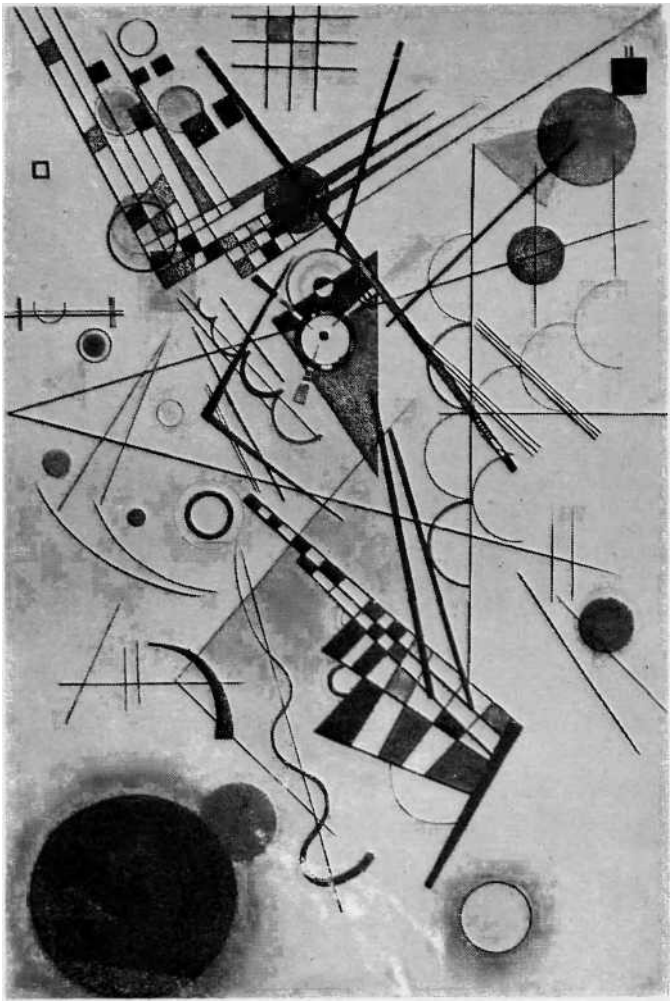


THEODOR PALLADY
Pepene ţi



ȘTEFAN LUCHIAM
Hanul părăsit

GEORGES ROUALT
Perijeim

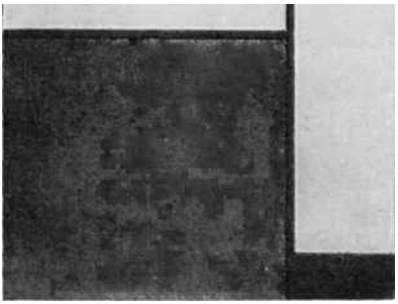


WASSILY KANDINSKY
Compoziţia 8

JOHN MARIN
Cai de circ

PABLO PICASSO
Guernica

PAUL KLEE
Autoportret
peniță



PIET MONDRIAN
Pătratul T

MARKT

OBEY ***Caligrafie***

OSKAR KOKOSCHKA

Portretul lui Max Reinhardt litografie

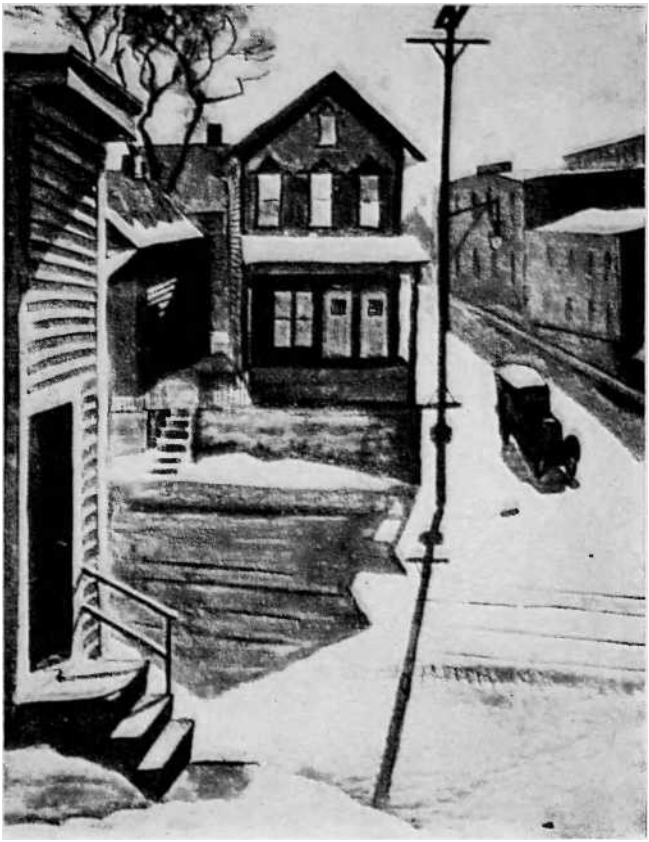
MAX BECKMANN
Noaplca

MARC CHAGALL

Circul **(ciclişti)**

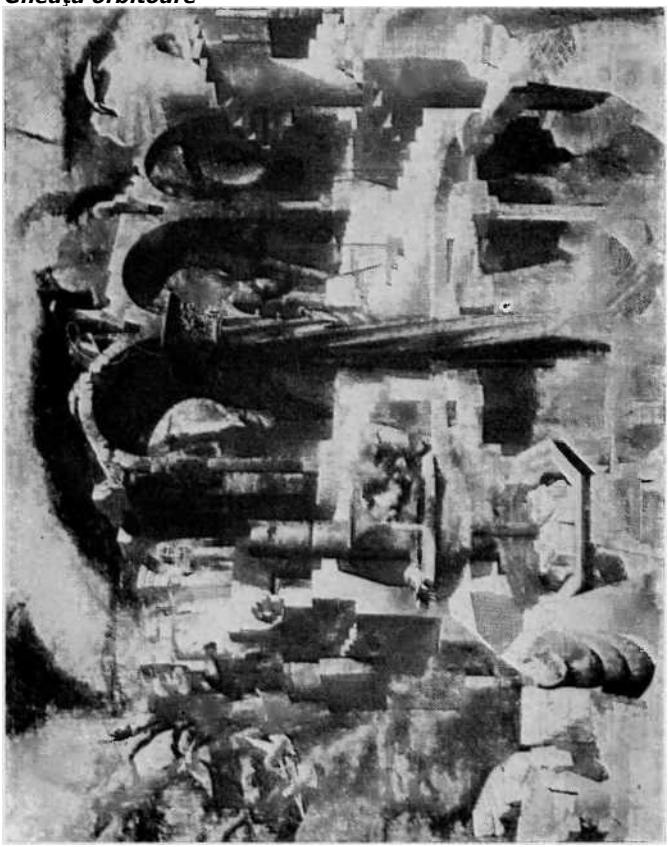
GIORGIO de CHIRICO
Melanc
olia şi

**mister
ul unei
străzi**



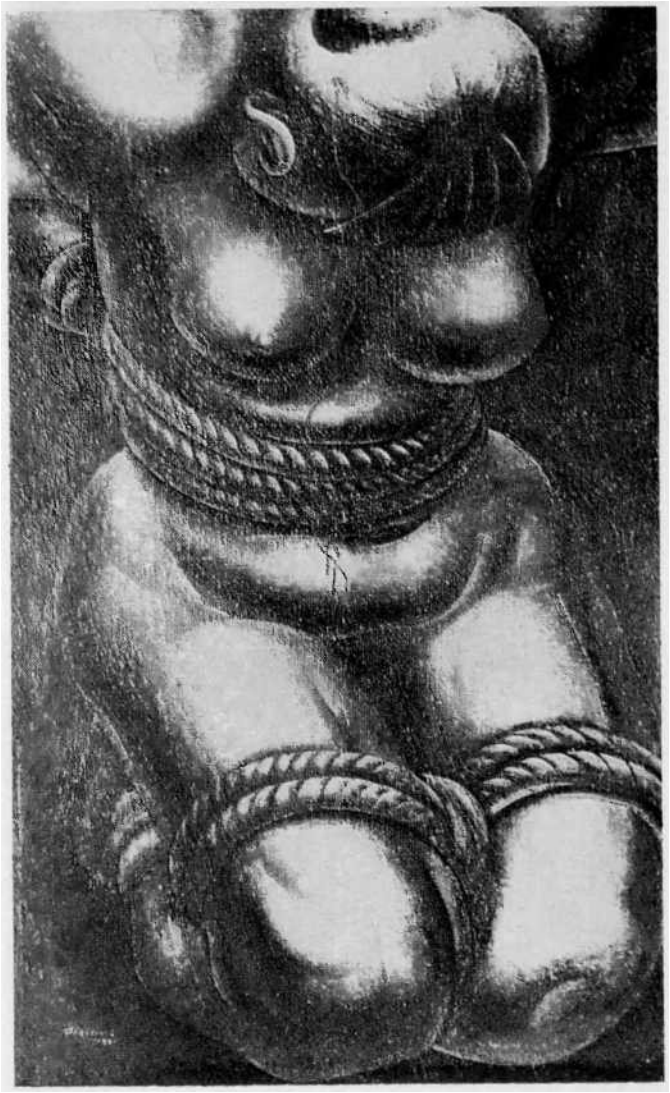
CHARLES BURCHFIELD

Gheață orbitoare



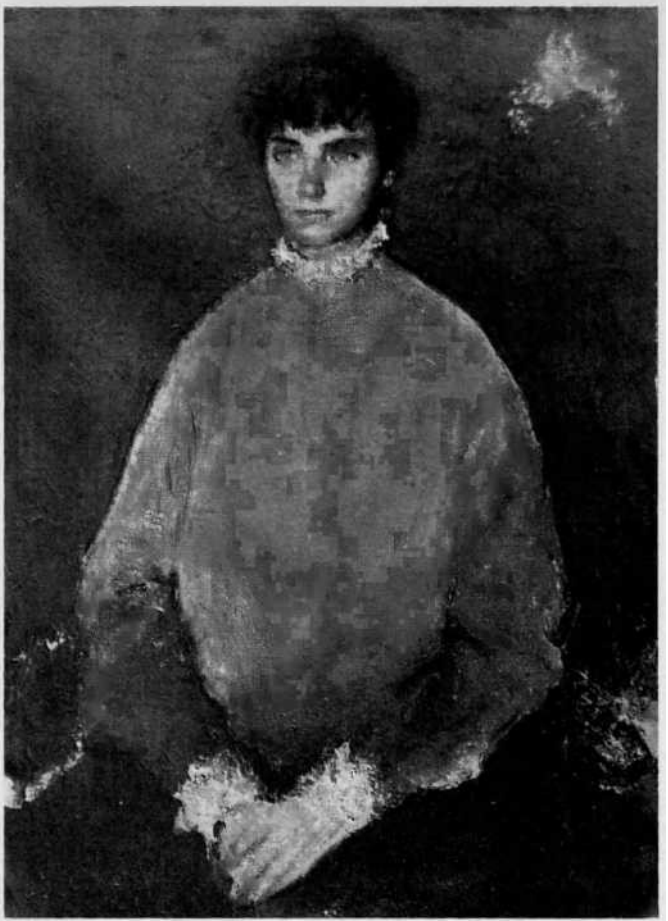
EDWIN DICKINSON
Ruină la Daphne

D. A. SIQUEIROS
Victimă proletară



PHILIP EVERGOOD
Lumea ei

WILLEM de KOONING
Femeia I
ARSHILE GORKY
Logodnă 11

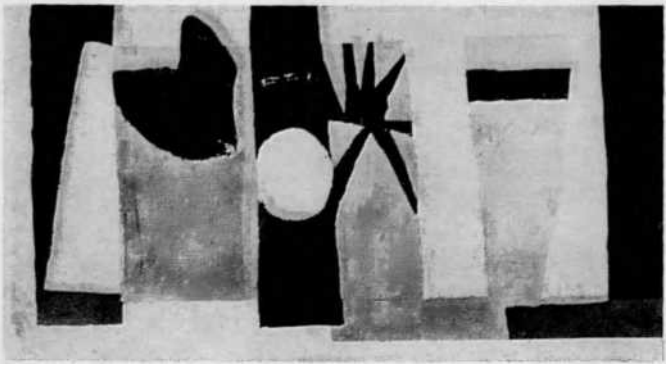


CORNELIU BABA
Portret de fată
FRANCIS BACON
Magdalena

ION ŢUCULESCU
Constelaţie

JACKSON POLLOCK

ROBERT MOTHERWELL
Voiajul



ANDREW WYETH
Iarba călcata-n picioare

Biblioteca de artâ

73

Biografii. Memorii. Eseuri

pictori despre pictură

Din cuprinsul cărţii :

CENNINO CENINI : Cum trebuie deprinse orto picturii – LEONARDO DA VINCI : Cum trebuie só faci să pară fireasca o vietate închipuită – Procesul lui Paalo Veronese – Din diferite scrisori ale lui Poussin, Rubens, Cézanne, Andreescu, Gauguin, Van Gogh, Lyonéi Feininger ş.a. – CLAUDE MONET : Convorbire cu Clemenceau – ODILON REDON : Simbolismul in pictură – JAMES ENSOR : Reflecţii asupra artei – KANDINSKY : Artistul şi opera de artă – HENRI MATISSE : Despre pictura mea – JOHN MARIN : Artistul şi publicul – UMBERTO BOCCIONI : Extrase din al doilea Manifest Futurist – MARC CHAGALL : Simbolurile picturii mele – JUAN GRIS : Asupra posibilităţilor picturii – MARIUS BUNESCU : Ginduri – GIORGIO DE CHIRICÓ : Pictura viitorului...

[1] Membru al Institutului, director general al Muzeup7 lui Luvru (pe aţuqcţ derţumlt Muzşuţ Napoleon)*

[1] Această carte care tratează despre eşecul artistic, a dus la ruptura definitivă dintre Zola şi vechiul său

Lei
11,50

prieten Cézanne, care a crezut că Zola şi-a realizat cartea luîndu-l pe el drept model. Dar romanul a ofensat pe mai mulţi prieteni pictori ai lui Zola, nu numai datorită deformărilor ce le conţinea, ci şi pentru că a reafirmat verdictul său din 1880, pronunţat în *Le Voltaire* cu privire la impresionişti :

„Ei toţi rămîn la schiţele brute, la impresiile fugare şi nici măcar unul din ei nu pare să aibă forţa să ajungă mult aşteptatul maestru. Nu este oare iritant să vezi această nouă redare a luminii, această pasiune pentru adevăr dus pînă în pragul analizei ştiinţifice, această evoluţie care a început cu atîta originalitate, dar care este întârziată ajungînd pe mîinile celor iscusiţi fără ca să fie totuşi desăvîrşită deoarece omul esenţial nu s-a născut ?'"

Renoir a comentat astfel : „Ce carte minunată ar fi putut scrie, nu numai ca document istoric al unei foarte originale mişcări în artă, ci şi ca *document uman...* dacă în *UOeuvre* s-ar fi ostenit să relateze ceea ce a văzut şi auzit la întrunirile noastre şi în studiourile noastre ; căci aici întîmplarea a făcut ca într-adevăr el să fi trăit viaţa modelelor sale. Dar, în esenţă, Zola n-a depus nici cea mai mică strădanie să-şi portretizeze prietenii aşa cum aceştia au fost în realitate, adică, favorabil.

Nici Pissarro nu gîndea altfel : „Am luat masa cu impesioniştii", scria el fiului său Lucien în martie 1886. „Am avut o lungă discuţie cu Huysmans ; este foarte versat în arta nouă şi este nerăbdător să-şi îmbrace zalele pentru noi. Am discutat despre *UOeuvre...* Se pare că s-a certat cu Zola, care este foarte îngrijorat."

1 Aluzie la Rohlfs, Hodler, Ensor, Munch, von Jawlensky, Kandinsky, Nolde şi Barlach, „precursorii şi fondatorii expresionismului care în timpul celor mai decisivi ani ai vieţii lor s-au luptat într-o izolare individuală, în medii provinciale ostile."

[1] Robert Henri, Maurice B. Prendergast, Arthur B. Davies, George B. Luks, William J. Glackens, Ernest Lawson, John Sloan şi Everett Shinn,

[1] Prin această „frumuseţe" noi nu înţelegem moralitatea contemporană exterioară sau chiar interioară, ci acea calitate care, ea însăşi imponderabilă, îmbogăţeşte şi rafinează sufletul. În pictură orice culoare este intrinsec frumoasă, căci fiecare culoare determină o

Lei
11,50

vibraţie spirituală. Fiecare vibraţie, la rîndul ei, îmbogăţeşte sufletul. Astfel, orice urîţenie exterioară conţine o frumuseţe potenţială.

[1] Uneori denumiţi „Precizionişti”, un număr de artişti, care în jurul anului 1920 au început să aplice principiile proiectării abstracte şi sensibilitatea faţă de funcţionalismul mecanic, temelor inspirate din scena industriei americane. (Sam Hunter).

Lei
11,50